

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



مرکز تحقیقات کتاب و مرکز علوم اسلامی

شوقی و حافظا

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الثاني • يناير / فبراير / مارس ١٩٨٣

٦

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مكتوب التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتيرة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهس

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سويلف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج

من سنة (ثلاثة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ، ٢٥ دولاراً
للهيئات - مصاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)

يرسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج - م - ع

تليفون المخط ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المخط أو مندوبي المصاحف

- الأسعار في البلاد العربية :

المكثف دينار واحد - المخط العرب ٢٥ ريالاً تقريباً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - ليبيا دينار
٢٠ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان
٥٠٠ ليرة - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٥ دينار - المغرب
٢٤ درهما - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار وربع -

- الاشتراكات

- الاشتراكات من الداخل

من سنة (ثلاثة أعداد) [مكتوب] يرسل الاشتراكات بحالة بريدية مدفوعة

محتويات العدد

١	رئيس التحرير	نما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١٣	شكري عباد	رواية نسوية لشر حافظ
٢٩	أحمد طاهر حنين	لمعجم الشعرى عند حافظ
٤٧	محمد عبد المطلب	الشكرار الفنى / دراسة أسلوية
٦١	علي حناوى	ملاحظات على بناء الجملة
٦٩	عبد الرحمن فهمي	مفاهيم شعرية عند حافظ
٨١	علي البطيل	شعر حافظ إبراهيم
٩٣	أحمد محمد علي	بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم
١٠٣	انجيل بطرس سمعان	ولالى سطح، بين القصة والقامة
١٠٩	فدوى مالى فوجلاس	الوحدة النصية في لىال سطح
١١٩	جابر عصفور	الشاعر الحكيم
١٥٥	شوق صيف	حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية
١٧٥	عبد الله الطيب	الشعر عند حافظ وشوق
١٩٨	عبد العزيز الفالح	شوق وحافظ وأوليات التجديد
٢١٣	ليلى إبراهيم	جملة شوق وحافظ
٢٢٤	حلمي بدر	شعر التوجدان عند حافظ وشوق
٢٣٥	فاسم عبد فاسم	الشعر والتاريخ
٢٤٦	محمد عويس محمد	الرائع الاجتماعي في شعر حافظ وشوق
٢٥٦	يوسف بكار	فر شوق وحافظ في إبراهيم طرلان

٢٩٥

والتالى

شوقی و حافضا

الجزء الثاني

الواقع الأدبي

نقدية

٣٦٢ شرق ومصر الفرعونية عرقان شهيد

مطبوعات أدبية

٣٢٩	اعتدال عثمان	٣٢٩	عالم القضاة الخمس
٣٣٩	محمد بندي	٣٣٩	كائنات ملكة الليل
٣٤٩	سطح محمد المجرسي	٣٤٩	شوق وحافظ في الأعطروحات

مناقشات :

حرف کتاب

الشرع وضع مصر المحمية، رد : فتح بخاري
تطبيب : ماهر شفيق فرید

This issue —

أما قبل

فقد استأثر شوق بالعدد السابق من «فصول» ، ولكنه لن يترك كل صفحات هذا العدد الجديد لمخالصة لقريته حافظ ، فقد شاء بعض الباحثين ، وأقرتهم المجلة على ذلك ، أن يجسوا بينها في عدد من الأطر ، لما رأوه بينها من توافق أو تخالف . وإذا كنا قد ذكرنا في تقديم بعض الأعداد السابقة أن كثيرا من المفاهيم السائدة أو الرافضة ، التي ظهرت حتى في القرن العشرين نفسه ، ربما احتاجت إلى مراجعة ، وأن للمراجعة ربما انتهت إلى ما يخالف هذه المفاهيم أو يعدل منها ، خصوصا عندما تكون الموضوعية هي رائد إعادة النظر والمراجعة ، فقد أسفرت التجربة التي قدمت في العدد السابق واستكملت في هذا العدد ، عن عدد من النتائج التي تؤكد أهمية تلك المراجعة . إن صورة الشاعرين الكبيرين والمجازهما لا بد أن يتمثلا في ضمير القارئ اليوم على نحو يختلف في قليل أو كثير عما كانا عليه منذ أكثر من نصف قرن ، لا لأن الزمن قد تغير فحسب ، فتغيرت معه المفاهيم ، بل لأن العواطف الخاصة التي تفرض نفسها على المعاصرة وأحكامها ، إيجابا وسلبا ، قد أخذت تأثيرها على النظر والحكم بتقلص إن لم يكن قد تلاشى .

إن التاريخ يصحح نفسه على الدوام ، ومن الغفلة أن نظن أن أحكامنا التي تصدرها اليوم ليست محسوبة علينا ، فسأني في الغد القريب أو البعيد آخرون يناقشونا الحساب ، كما تناقش نحن أسلافنا اليوم . ولن شاء أن يحفظ بنفسه كبيرا في ذمة التاريخ أو في أعين الأجيال القادمة أن يتدبر هذه الحقيقة .

إن من أخطر آفات المعاصرة أن يصدر للمرء في أحكامه عن عواطفه الشخصية ، فيروج لعمل على حساب غيره ، أو يهون من شأن عمل لكى يبرز ما هو دونه . ولكن أخطر من هذا أن ينصب للمرء نفسه حكما فيا لا يقع في دائرة اهتمامه أو معارضة ، أو فها يحاوز حدود إدراكه وفهمه . فمن الناس من يجبل إلى نفسه ، أو يجبل إليه السذج من الناس ، أنه صار قادرا على أن يفهم في أى شيء وكل شيء ، وأنه ما من سؤال يطرح إلا ولديه عنه جواب . عندذاك يفنى في الطب من هو غير مؤهل للطب ، ويفنى في الفن من هو غير قادر على تلقيه فضلا عن الحكم عليه ، وهكذا . ولو أنصف الإنسان نفسه لعرف أن له حدودا لا ينبغي له أن يحاوزها ، وأن إتيقانه لشيء ، إن كان قد أتقن شيئا ، لا يعنى أنه صار يفهم كل شيء .

إن ما يصيب حياتنا الفكرية من أذى من جراء هذه الفوضى يفوق كل تصور ، لأنه يشيع اليأس في نفوس المبدعين الأصلاء الصادقين مع أنفسهم ، ويحبط في نفوسهم كل محاولة للانطلاق ، ويفتح الباب على مصراعيه للدجل والتفاهل الاجتماعي . وكل هذا محسوب علينا . وسوف تأتى من بعدنا أجيال تحررت من هذا الدجل وهذا التفاهل ، تراجع حصاد هذه الحقبة ونصفه ، وترن الأمور بعدالة موضوعية مطلقة ، تعطى كل ذى حق حقه ، وتبقى كل زيف وبطلان .

وبعد فإن ما تستخلصه هذه المجلة من الدرس الذى انتهت إليه تجربتها مع شوق وحافظ يؤكد أهمية هذه المراجعات الحقب من حياتنا الثقافية في إلقاء الضوء على جوانب من الواقع الثقافي الذى نعيشه ، فليست مهمتنا اليوم ، أو في أى يوم ، مقصورة على مراجعة التاريخ ، من أجل تعرف حقائقه ، بل إن هذه المراجعة - في هئتها الأخير - هي أسلوب كذلك لضبط حركة الواقع الذى نعيشه ، وتحليله من كل ما قد يشوبه من ألوهام ، أو ما يحوق مسيرته من زيف وبطلان . ولا بد أن تكون الأذهان صحيحة ، حتى يصدق قولنا للمؤلف : لا يصح في الأذهان إلا الصحيح . أما الأذهان للجنة فسأل الله لها السلامة ، كما نسأله السلامة لنا منها .

هذا العدد

يُكمل هذا العدد الأبحاث التي انطوى عليها العدد السابق ، حول تراث حافظ وشوقي ، فهو قرين العدد الماضي وثمة له ، في تعرف الجوانب المتنوعة من التراث الشعري والنثري لملمين الشاعرين الراحلين . وإذا كان العدد السابق قد استقيا بالدراسات الخاصة بتراث أحمد شوقي ، وركز تركيزا لافتا على الجوانب الشعرية من هذا التراث ، خلال مناهج نقدية متعددة ، وإجراءات تطبيقية متباينة ، فإن هذا العدد يحاول أن يصل بالتعدد والتباين إلى غاية التي تهدف إلى تكامل آفاق المعرفة والدرس . ولذلك يركز هذا العدد على تراث حافظ إبراهيم الشعري والنثري على السواء . وتتناول أبحاث تراث حافظ في ذاته من ناحية ، ومن خلال علاقته بتراث قرينه شوقي من ناحية ثانية ، ومن خلال علاقته بالاتجاه الإيجابي السائد في عصرهما من ناحية ثالثة .

والحق أن الأبحاث التي قُدمت إلى مؤتمر حافظ وشوقي ، في أكتوبر الماضي ، والتي صدر أصحابها عن نخبة ذاتية خاصة بكل منهم على حدة ، قد أثارت - في الأذهان - مسألة لا حدة ، ملحة ، من دلالة التركيز على شوقي بالقياس إلى حافظ . لقد كانت الأبحاث الخاصة بتراث حافظ ضئيلة ، قليلة ، لا تصل - في كمها - إلى ما يقارب ربع الأبحاث التي دارت حول شعر شوقي الضال والمسرعى ، ولا تصل - في كیفها - إلى إثارة مشكلات القيمة تماثل تلك التي أثارها شعر شوقي . هل يرجع ذلك إلى الزاء الكمي الذي يتميز به تراث شوقي بالقياس إلى تراث حافظ ؟ أو يرجع إلى نوع من الزاء الكيفي ، لا يشير إليه الباحثون مباشرة ، وإن عبروا عنه ضمنا ، بتركيزهم على تراث شوقي دون قرينه حافظ ؟ هذه الأسئلة وما يماثلها كانت مطروحة على الأذهان ، تمثل نقطة ضمنية ، تتأني على الظهور المباشر ، الملح ، خلال مناقشات المؤتمر التي دارت حول الشاعرين . ومع ذلك فقد ارتفعت حدة هذه النقطة الضمنية ، فتجلت في كلمات حساسة حينما ، أشارت إلى ضرورة إنصاف حافظ والاهتمام الواجب بدراسته . ولأدت بعض هذه الكلمات بما خطه له حسين - في كتابه «حافظ وشوقي» - من الموازنة بين الشاعرين ، أو ما خطه زكي مبارك عن الحظ العاثر الذي لقيه حافظ الشاعر حيا وميتا . ولكن ظلت الحقيقة ماثلة تفرض السؤال : لماذا لم تتحول ضرورة الإنصاف والاهتمام الواجب إلى محرك فكري ، يدفع الباحثين - تلقائيا - إلى التوجه المباشر صوب تراث حافظ إبراهيم ؟ لقد فرض هذا السؤال للملح نفسه على خطة هذا العدد ، ولم يكن ثمة مفر من الإلحاح على مزيد من الدارسين للتوجه صوب شعر حافظ إبراهيم ، ومحاولة دراسة تراثه ، فكانت الاستجابة خمسة أبحاث جديدة ، تصدر هذا العدد ، لتجاور مع أبحاث سابقة عليها ، طُرحت في المؤتمر ، وذلك ليشكل مجموع ما كتب عن حافظ ، على حدة ، نصف الأبحاث الأساسية في هذا العدد .

وتتطوى الأبحاث الخاصة بحافظ إبراهيم ، في هذا العدد ، على محورين أساسيين ، ينصرف أولهما إلى الشعر ، فيركز على التحليل الأسلوبي من ناحية ، وعلى ألوان من التحليل الاجتماعي والتاريخي من ناحية ثانية . وينصرف ثاني هذين المحورين إلى النثر ، ليركز كل التركيز على «ليالي سطوح» (١٩٠٧) الفصل النثري البارز ، الوحيد ، لحافظ إبراهيم ، فيما عدا التعريب .

وأول هذه الأبحاث «قراءة أسلوية لشعر حافظ» ينهض بها شكري عياد . ويحاول هذه القراءة أن تعيد النظر في شعر حافظ ، على هدى من الدراسة الأسلوية للأدب . والمقصود بالأسلوب - في هذا السياق - الطريقة المتميزة للتعبير اللغوي ، من حيث هي دالّ ينطوي على مدلول ، يتصل بالرؤية أو الموقف . وكما تنطوي قراءة شكري عياد على مشروع مباشر ، يتصل بإعادة النظر في شعر حافظ ، تنطوي على مشروع ضمني أوسع ، لدراسة الشعر العربي التقليدي في مجمله ، وذلك من خلال مقولة «الأنماط الأسلوبية» التي تطرحها القراءة ، بوصفها أداة إجرائية فعالة في تطوير دراسة هذا الشعر . ودالّ الخط الأسلوبي نموذج افتراضي ، يؤلفه الناقد من صفات لغوية

معية ، في قصائد معروفة لديه ، دون أن يتحقق هذا النموذج الافتراضي - بالضرورة - تحقّقاً مطلقاً ، في كل قصيدة على حدة ، ولكنه يساعد - وهذا هو المهم - في تحديد الطريقة الميعة التي يستعمل بها الشاعر اللغة ، في قصائده ، فيندرج الخط أقرب إلى العرف الخاص بالشاعر المميّن ، أو الشفرة الخاصة بالشعر المدروس . وعندما نبحث القراءة من التعميم المنهجي إلى التخصيص الإجرائي ، تتوقف على نمطين أسلوبيين متعارضين في شعر حافظ . أما النمط الأول فهو النمط الفخم ، الذي يقوم على التجميل في الشاعر والعبارة على السواء . ويقابله نمط آخر ، يمثل نقبضاً له ، وكسراً لنمقه ، وهو النمط الواقعي المأنوس ، الذي يقوم على المفارقة الساخرة ، والأداء الشعبي ، والنكسة اللافتة ، والتهكم بمناه البلاغي . وإذا كان النمط الأول يتصل بأوصاف الجزالة والرصانة والفرحانة وما إليها يلتصق النمط الثاني بصفات الشعبية وما يتصل بها . وقد يجمع الشاعر - حافظ - بين النمطين في سياق واحد ، أو بيت واحد ، ليحدث نوعاً من التناظر النفسي والدلالي المقصود . أو يولد بين النمطين نمطاً ثالثاً ، خصوصاً عندما يتطوى السياق على نوع من الحكمة الشعبية . وتعمق القراءة الكشف عن النمط الواقعي المأنوس ، بالكشف عن تجلياته اللغوية ، تلك التي تتمثل في استخدام الصيغ « المولدة » ، والاستعمال العامي ، والتهكم الساخر . وكما يتطوى هذا النمط على نوع من الانحراف عن « النمط الفخم » ، بجلاله ورصانته ، يشير التهكم الساخر إلى نوع من الرؤية الاجتماعية ، تتطوى على وهي بخفارة تاريخية وقنير اجتماعي حاد ، وذلك على نحو يتحول فيه النمط الأسلوبى نفسه إلى وسيلة للتعبير الذاتي عن واقع اجتماعي حزين .

ونحاول دراسة أحمد طاهر حسين « المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم » الاقتراب من أسلوب حافظ الشعري ، ولكن من خلال منظور يغير منظور « الأنماط الأسلوبية » . وتبدأ الحركة الأساسية للدراسة مقترنة بعدد للقيمة ، مؤداه أن الشعر بناء لغوي ، يتميز فيه الشاعر عن غيره بحسن استخدامه وتنظيمه عناصر هذا البناء . والدراسة اللغوية للمعجم الشعري - في مثل هذا البعد - وسيلة إلى اكتشاف القيمة ، على أساس لغوي صارم ، يقترن بقراءة أفضى للطريقة التي يضم بها الشاعر كلماته في البيت الواحد ، وقراءة رأسية للكيفية التي تتكرر بها أنواع معينة من الكلمات في شعر الشاعر . وتطلق الحركة الأساسية للدراسة ، لتلاحظ طبيعة « البيت الشعري » عند حافظ ، وكيف يبدأ هذا البيت - عادة - من « أنا » واضحة ، تبرز في مطالع القصائد ، ويؤكد على التكرار اللافت لصيغ المتكلم المنفصل أو المتصل . والعلاقة بين « أنا » المرسل و « نحن » للمستقبل - في هذا البيت - علاقة تجانس ، تتطوى الثنائية فيها على ذات تعكس الجاهلية ، وتنطق باسمها ، مثلاً تتوجه إليها بالخطاب « البائس » . وقدر ما تتميز هذه العلاقة الثنائية بطبيعة شعر حافظ ، لتفصل بينه وبين الشعر الرومانسي مثلاً ، تفرض هذه العلاقة ظواهر متكررة دالة في المعجم الشعري . وأهم هذه الظواهر : التكرار والمطابقة . وإذا كان التكرار يرتبط بعملية الإنشاء الجاهلي الذي تتجه فيه « الأنا » إلى « نحن » ، أو تصدر عنها ، ترتبط المطابقة بتحقيق نوع من التناسب للنفس ، وتفرض مجموعة من الأوزان . وتقترن هذه العلاقة الثنائية بظاهرة صوتية دالة ، تتمثل في الافتتاح بحرف الفاء ، بكل ما يتطوى عليه الاستخدام الوظيفي لهذا الحرف من استحضار صورة الفعل والزمن . ويقترن الاستحضار - بدوره - بظاهرة التضمين ، بكل ما يرتبط بها من إشارات وأسماء ، تشكل صمغاً دالاً في المعجم ، يتضامر مع غيره من الصيغ اللغوية الجاهزة والتعبيرات الشعبية ، لتحقيق ثنائية التجانس بين « الأنا » و « نحن » . ولكن هل لهذه الثنائية الدالة صلة بكيفية توزيع الأوزان ، وتنوع القافية ، وتباين حركاتها في شعر حافظ ؟ سؤال يساعد الإحصاء في الإجابة عنه . ولذلك نختم دراسة أحمد طاهر حسين بمجموعة من الجداول الإحصائية ، تشكل عادة تجريبية ، لاستخراج مدلولات تقترن بطبيعة ثنائية التجانس التي تشير إليها الدراسة في مفتحتها .

إن هذه المدلولات هي التي تصل بين المنظور المتميز لدراسة « المعجم الشعري » والمنظور المتميز لدراسة « الأنماط الأسلوبية » ، عند حافظ ، ذلك لأن كلا المنظورين يتجاوبان ، على أساس الانطلاق من الدال الأسلوبى ، في النص ، إلى مدلول له قد يقع خارج

النص ، فيمثل رؤية اجتماعية في حالة « الخط الأسلوبى » ، أو موقفًا تتجانس فيه « الأنا » مع « النحن » ، في حالة « المعجم الشعرى » . ولكن تتنوع المداخل الأسلوبية ، في هذا العدد ، فنصرف - على الأقل - إلى ملاحظة التكرار الشكل للظواهر الأسلوبية ، دون التركيز - ضرورة - على المدلولات القارّة ، داخل النص أو خارجه ، ويقتصر التحليل على نوع من الوصف الدال لا يتجاوز إلى غيره . وذلك ما فعله دراسة محمد عبد المطلب عن « التكرار النطى في قصيدة المديح عند حافظ » ، ودراسة على هندأوى عن « بناء الجملة في ديوان حافظ » .

أما دراسة « التكرار النطى في قصيدة المديح عند حافظ » فهي دراسة تعتمد - في محركاتها الإجرائية - على نوع من التوفيق بين بعض معطيات « الأسلوبية » الحديثة ، وبعض أفكار البلاغيين والنحاة القدماء ، ناظرة بعين الاعتبار إلى جهد محمد الهادى الطرابلسى ، في كتابه « خصائص الأسلوب في الشوقيات » (تونس ١٩٨١) . ولذلك تبدأ الدراسة بدعوة إلى التقارب بين « البلاغة القديمة » و« الأسلوبية الحديثة » . وتمضى الدراسة - على أساس من هذا التوفيق - إلى تصنيف العناصر البلاغية التي تتردد في قصائد المديح عند حافظ ، تبدأ بإحصاء آيات المديح - في الديوان - لتحديد ارتفاع نسبة آيات المديح بالقياس إلى بقية آيات الديوان . وتحرك الدراسة - بعد ذلك - لملاحظة أشكال التكرار الصوتى والدلالى ، تبدأ بالتصريح ، مركزة على معدلاته الإحصائية ، واقتترانه بناسك الصياغة . وتهتم الدراسة بالتجنيس ، لتؤكد اتصاله بما تسميه نضج الدلالة واكتناها ، أو تداعى الدلالة عن طريق المجاورة ، أو خلق لون من الترجيع الصوتى . وتتوقف الدراسة - بعد ذلك - على التكرار الشكلى ، وتقصده به تكرار صيغة بعينها ، لتحقيق صفات بلاغية ، أقرب إلى ما أطلق عليه البلاغيون : « التعميد » و« التنيق » . وتقرن هذه الصفات بمناصر شكلية مغايرة ، ترجع إلى « التذييل » ، و« التضمين » ، و« التقابل » . ولكن ينطوى « التقابل » على نوع من التركيب ، يكشف عن أوجه متعددة ، تنطوى على الظهور والخفاء ، أو الحركة والسكون ، أو تقابل الأزمان ، والجهات ، والأجناس ، والعواطف . ويقدر ما تلح الدراسة على الوصف الظاهرى لجوانب التكرار المختلفة ، تقدم مجموعة من الملاحظات التجريبية ، يمكن أن تساعد في عمليات التحليل الدلالى المتكاملة لشعر حافظ .

وتتوقف دراسة على هندأوى على أحد قطاعات الجملة عند حافظ ، فتدرس « الجملة الاسمية » في ديوانه ، مثبتة ومنفية ومؤكدة ، واصفة أنماطها المختلفة وأشكالها الثابتة ، محصية توزيعها وتكرارها ، مع مقارنة نتائج ذلك كله بنتائج إحصائية لدراسة مجموعى « المفضليات » و« الأصمعيات » . وتكشف المقارنة عن تقارب في نسبة تكرار بعض أشكال الجملة الاسمية ، ما بين شعر حافظ ومجموعتى الشعر القديم ، لتبرر الدراسة هذا التقارب بثقافة حافظ وصلته الوثيقة بالتراث . وتمضى الدراسة في رصد الظواهر النحوية للجملة ، لتنتهى بملاحظات عن دلالات التراكيب النحوية ، محتمة هذه الدلالات بالتقديم والتأخير واقتترانه بمعنى التوكيد .

ويأخذ المهور الأساسى لدراسة شعر حافظ منطلقاً مغايراً ، مع انتهاء دراسة « الجملة الاسمية » عند حافظ ، ويتفرع إلى اتجاهات عدة ، تبدأ بتأمل مفهوم حافظ عن الشعر ، وتنتهى بدراسة شعر حافظ في ضوء الواقع السياسى والاجتماعى لعصره ، لتكشف عن حقيقة صفة البؤس التي لصقت بهذا الشاعر .

ويبدأ عبد الرحمن فهمى دراسته « مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم » بداية تحذيرية ، فيلفتنا إلى أن حافظاً لم يقدم نظرية متكاملة في الشعر ، وإنما قدم آراء متناثرة ، مبعثرة في ديوانه للنشور ، أو كتاباته النثرية . ويقدر ما يؤكد عبد الرحمن فهمى إمكانية استخراج « مفاهيم شعرية » ، من هذه الآراء المتناثرة ، يحذرننا من التقبل الساذج لها ، ذلك لأن حافظاً قد يقول ما لا يعنيه أحياناً ، مجازاة منه لبعض النقاد الذين يحرمهم أو يحشاهم ، دون أن يؤمن - ضرورة - بما يقول ، أو تكون لديه القدرة على تحقيقه . يضاف إلى ذلك

أن آراء حافظ ، في الشعر ، قد مرت بمراحل متعددة من التطور ، نتيجة تطور الحياة الثقافية وتغيرها . وإذا أضفنا إلى ذلك أن تراث حافظ لم ينشر ، أو يحقق ، كاملاً إلى الآن ، لزداد الحذر الواجب في الحديث عن « المفاهيم الشعرية » عنده . وبعض عبد الرحمن فهمي - على هدى من هذه المفاهيم - إلى استخلاص بعض المفاهيم الأساسية لحافظ عن الشعر ، خصوصاً تلك التي تتصل بتصوره لماهية الشعر ، وما يترتب على لثابة من تحديد قضايا متنوعة ، أهمها قضية « القديم والجديد » . ويحاول عبد الرحمن فهمي أن يتجنب للزائق التي تبه عليها بالاستناد الدائم إلى عصر حافظ ، فيقرأ - من ثم - الأفكار المتأثرة للشاعر عن الشعر ، في ضوء تطورات الوضع السياسي وتغيرات الواقع الاجتماعي التي عاشها حافظ .

ويعمل هذا المنحى من التفكير ، فتهت دراسة عبد الرحمن فهمي لدراسة على البطل عن « شعر حافظ في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي » . وتتحرك الدراسة الأخيرة على هدى من بعض المبادئ الأساسية للمنظر الاجتماعي إلى الأدب ، فبدأ برصد الوضع الطبقي لحافظ إبراهيم ، وتأمل علاقته بالقوى الاجتماعية في عصره ، لتستشف من شعره نوعاً من الوعي الاجتماعي . وتؤكد الدراسة أن مجموع العلاقات السياسية والاجتماعية للمفردة التي عاشها حافظ قد حالت بينه وبين القيام بالدور الذي كان مؤهلاً له ، فقد ظل متأرجحاً بين أجنحة سياسية متصارعة ، ولكنه ظل - رغم هذا التأرجح - متطوياً على صوت شعري ، يبرر عن آمال الوطنيين ، وطموح الشعب المصري ، خصوصاً حينما استخدم الصراع السياسي ، حول أحداث دالة مثل « حادثة دنشواي » . ويبدو أن الموقف الاجتماعي المنبثق لحافظ هو الذي جعل شعره أقرب إلى التقاليد العربية الخالصة ، بالقياس إلى شعر شوقي الذي تأثر بالثقافة الغربية ، ذلك لأن حافظاً ظل شاعر الشعب البائس ، في مقابل شوقي شاعر الأرستقراطية الذي ينظر إلى الغرب .

ولكن ما حقيقة يؤس حافظ ؟ وهل هي نوع من الدعاية التي تنطوي على التعاطف ، أو هي حقيقة تاريخية ؟ وهل يتصل هذا يؤس بسلوك شخصي أو يتصل بوضع اجتماعي طبق ؟ تلك هي الأسئلة التي يحاول أحمد محمد علي الإجابة عنها ، في دراسته « يؤس حافظ بين الحقيقة والوهم » . وتعتمد الإجابة على نوع من « قص الأثر » التاريخي ، ونوع من تعقب الأخبار بالتحقيق والتمحيص ، على طريقة علماء « الحديث » في « الجرح والتعديل » . وتنتهي الإجابة إلى مفارقة مؤداها أن « يؤس » حافظ ليس سوى فكرة شائعة لا نصيب لها من الصحة ، لونها إلى الأمر في ضوء الوقائع المادية ، للمفارقة بأصول حافظ الاجتماعية ، ودخله الوظيفي ، وما عرف عنه من إسراف . وتؤكد الإجابة - في النهاية - أن إسراف حافظ على نفسه وعلى من حوله ، ووجود شوقي والمقارنة الطبقية بينها ، هي الأساس في هذا الوهم الشائع .

قد تتقارب هذه الدراسة الأخيرة مع دراسة حافظ على أساس من الواقع السياسي أو الاجتماعي ، أو تتصل - على نحو أو آخر - بالإسهام في تحديد معطيات تاريخية ، تعين على فهم السيرة الذاتية لحياة الشاعر ، ولكن مثل هذا المنحى من الدرس يمثل انجهاً بحثياً يغيّر الاتجاه الذي تنطوي عليه الدراسات الأسلوبية . وكما تنطوي هذا التقدير على تعارض بين الدراسة الداخلية والدراسة الخارجية للأدب يكشف التعارض نفسه عن مفارقة البحث عن قيمة جبالية من خلال خصائص لغوية ، والبحث عن حقيقة اجتماعية ، أو تاريخية ، من خلال نصوص شعرية ، أو أخبار تروى عن هذه النصوص .

ويبدو هذا التعارض للنهجي من منظور مغاير ، في حالة نثر حافظ ، وذلك من خلال التعامل مع « ليالي مطيح » ، فحددنا ، على أساس أنها توليفة تجمع بين عناصر القصة والحكمة ، بوصفها نوعين مستقلين ، سابقين بخصائصها على النص المتعين ، أو التعامل مع « ليالي مطيح » بوصفها بناءً متميزاً ، ينبئ البحث عن خصائصه للتأصلة ، وليس عن استجابته إلى عناصر قبلية مفارقة .

ونمثل المنحى الأول دراسة أنجيل بطرس مهران عن «ليالى سطوح بين القصة والمقامة»، وهي دراسة تهدف إلى الكشف عن أوجه التشابه بين «ليالى سطوح» والقصة الحديثة من ناحية، وبينها وبين المقامة القديمة من ناحية أخرى. والإطار المرجعي - في الحالتين - هو الخصائص أو العناصر الثابتة التي حددها دارسو المقامة ودارسو القصة الحديثة على السواء. ونحافظ «ليالى سطوح» - من عناصر المقامة - على دور الأديب الراوي، والحديث الخيالي، والاستطراد والتكرار، والغاية التعليمية بشقها اللغوي والاجتماعي، مضيفة إلى ذلك كله بعض العناصر القصصية الحديثة. ولكن هذه العناصر القصصية المضافة لا تخلق صلا قصصيا متكاملًا في «ليالى سطوح»؛ فهي لا تنطوي على الوحدة، أو الإثارة، أو لراء الشخصية، أو تنوع الحوار، أو اكتمال الأحداث.

ونمثل المنحى الثاني دراسة فدوى مالحى دوجلاس عن «الوحدة النصية في ليالى سطوح»، وهي دراسة تبدأ بالتسليم بوحدة النص القائم لليالى، والبحث - من ثم - عن عناصره التركيبية التي تصنع وحدته الخاصة به. ويتم الكشف عن هذه الوحدة من خلال مستويين تركيبيين، يتصل أولهما بمحور التجاور الذي يتضمن عناصر النص على أساس منه، ويتصل ثانيهما بمحور مقابل ينطوي على التشابه أو التقابل الذي يصل بين عناصر القصص ويميزها في آن. ويقتصر ما تتوقف الدراسة عند الوظائف السياقية للحوار والتضمين، وتجابوب النص الحاضر مع نصوص غائبة، تلفت الدراسة الانتباه إلى وظيفة اللغة في وحدة النص، وتجابوبها مع أقسامه السبعة. وتركز الدراسة تركيزًا خاصًا على الوظائف المتعددة لليلة السابعة والأخيرة من «ليالى سطوح»، لتكشف عن مجابوبها مع بقية الليالى في وحدة نصية متكاملة، تجعل من عمل حافظ واحدًا من «المواقف المبدعة في تراثنا الأدبي العربي».

ويشغل هذا العدد، بعد هاتين الدراستين المتعارضتين، إلى محور جديد، عماده النظر إلى شعر حافظ وشوق معا، بوصفه جانبًا من جوانب حركة شعرية أشمل، هي حركة الإحياء. وتنطوي دراسة جابر حصفور عن «الشاعر الحكيم» على «قراءة أولية في شعر الإحياء»، وهي قراءة تبدأ من حافظ وشوق، لتصلها بشعر أستاذهما البارودي، ومعاصرين لها، من أمثال الرصافي والزهاوي. والأساس - في هذه القراءة - قرين البحث عن الخصائص الدالة لنموذج «الشاعر الحكيم»، ذلك النموذج الذي ينطوي على أبعاد معرفية وأخلاقية، تصل الشاعر الإحيائي بشعراء التراث من ناحية، وتميزه عنهم من ناحية ثانية، فتكشف عن بعض وظائف شعره المتميزة من ناحية ثالثة. وكما تتوقف الدراسة على مفهوم الشعر، من حيث اقترانه بالحكمة، عند شاعر الإحياء، ترصد الدراسة الأدوار المتعددة التي يؤديها الشاعر الإحيائي «الحكيم» في عالم الآخرين، فصل بينه وبين المتنبئ والفيلسوف والمعلم والمؤرخ، وذلك لاستخراج الدراسة مجموعة من الدوال تخفى إلى مدلولات، تتصل بالرؤية القارة التي ينطوي عليها شعر الإحياء.

وتأتي دراسة شوق ضيف عن «حافظ وشوق وزعامة مصر الأدبية» لتحمل بعدًا مقابريًا، ينقل العدد من منظور إلى منظور. ويقع التركيز - في هذه الدراسة - على الدور الشعري الذي لعبته مصر، بشعرائها الثلاثة، البارودي وحافظ وشوق، في تأصيل النهضة الشعرية الحديثة. وترجع دراسة شوق ضيف إلى الجذور التاريخية لهذه النهضة، وترصد جوانبها، لتكشف عن الخصائص الأساسية التي انطوى عليها شعر حافظ وشوق، فجعلت منها أهم شاعرين عريين في النهضة الحديثة. وتتوقف الدراسة على الأبعاد الوطنية والقومية والتاريخية، في شعر هذين الشاعرين، لتصلها بأبعاد شرقية إسلامية، تتجاوب معها العروبة والإسلام، وتتألف فيها الترعات الإصلاحية مع مشاعر الوطنية المناهضة للاستعمار. ولذلك وجد العالم العربي في شعر شوق وحافظ غير معبر عن أمانيه وأحلامه، ووجدت مصر فيها زعامتها الأدبية، بعد أن تأخرت هذه الزعامة قرونًا متعاقبة.

وتتجاوب دراسة عبد الله الطيب عن «الشعر عند حافظ وشوق» مع دراسة شوق ضيف، في الوصل بين حافظ وشوق من ناحية والبارودي من ناحية أخرى، وتؤكد الصلة بين كلا الشاعرين وتراثهما القريب والبعيد. وتنطوي الدراسة على منظور للقيمة،

يتجلى في الموازنة التي يقيمها عبد الله الطيب بين الطبقة التي يمثلها شعر شوقي وحافظ والطبقة الأعلى التي يمثلها شعر البارودي ، أو الموازنة التي تلوح فيها برقة البوصيري « نبع البردة » ، لأحمد شوقي . وتصل الدراسة بين شعر شوقي وحافظ والشعر الوطني الذي عبر عنه شعرهما السياسي والاجتماعي . وكما تشير الدراسة إلى خصائص الرثاء عند حافظ تشير إلى إبداع شوقي في المسرح الشعري ، وتتوقف وثقات تفصيلية عند قصائد دالة لكلا الشاعرين . وتختتم الدراسة بقراءة لغوية لثلاث من قصائد شوقي ، وذلك لتتطرق القراءة اللغوية على ملاحظة الأشباه والنظائر ، في علاقة الشاعر بالتراث ، مثلما تتطرق على وعي قومي واضح ، تؤكد معه الدراسة - في النهاية - أن شوقيا وحافظا فنانان وفيلسوفان ، مكانهما شاعران ، ولكنه دون مكان البارودي .

وتتحرك دراسة عبد العزيز المقالح في اتجاهين بغير اتجاه القراءة اللغوية ، للدراسة السابقة ، فتركز على الصلة بين شوقي وحافظ و « أوليات التجديد في القصيدة المعاصرة » . ويبدأ عبد العزيز المقالح من بداية تناقض ختام عبد الله الطيب ، فتؤكد دراسته أهمية التجديد ، وضرورة إخراج التقاليد الحامدة . وتتطرق دراسته على منظور للقيمة ، يتحرك على أساس من ضرورة الجدل بين التراث والمعاصرة . ويرتب على هذا المنظور كون من النظر السائب إلى علاقة حافظ وشوقي بالتراث . ولكن الدراسة تؤكد قيمة الشاعرين ، بوصفها رائدين للنهضة ، وبداية للتجديد . ولذلك تتوقف الدراسة ، متأنية ، على « أوليات التجديد » في شعرهما ، من حيث الموضوعات ، واللغة والصورة ، والشكل ، لتؤكد الدراسة - في النهاية - القيمة التاريخية لهذه « الأوليات » من ناحية ، وإقرار هذه القيمة التاريخية بقيمة فنية لا سبيل إلى تجاهلها من ناحية ثانية .

وتتحرك هذا العدد ، بعد « أوليات التجديد » ، إلى محور مختلف ، يواصل الكشف عن خصائص مشتركة في شعر حافظ وشوقي على السواء . وتتصرف أغلب دراسات هذا المحور إلى عناصر مضمونية ، يمكن الحديث معها عن « شعبية حافظ وشوقي » ، أو « شعر الوجدان » ، أو « الشعر والتاريخ » ، أو « صدى الواقع الاجتماعي » في شعرهما .

وتفتح دراسة نبيلة إبراهيم عن « شعبية حافظ وشوقي » تأمل هذه العناصر المضمونية . وتتوقف الدراسة على « الشعبية » من حيث هي مرادفة للشهرة والذيع والانتشار ، ولكن التأمل يفضي أبعد من ذلك للكشف عما يمكن أن يشكل مكونات أساسية لصفة « الشعبية » . وتقرن هذه المكونات بالتواصل الإبداعي الذي يجمع بين الفن وجمهور عريض من المتلقين ، كما تقرن هذه المكونات بصلات عميقة تربط الفن بمحزون ثقافي ، يتطوى على نوع من الحكمة الجمعية ، لاتفاق إداراً حضارياً بعينه . ويمثل هذا الفهم تشير الشعبية إلى نظام عام ، قار ، يصل بين الشاعر والمتلقي ، ويمثل الأعراف التي توجه الفهم وتحدد القيمة . وتمضي الدراسة إلى شوقي لتتطرق إلى إبداعه بوصفه أدلة متصلاً لهذا النظام الحضاري ، وتتوقف عند الجوانب المتعددة لهذا الأداء ، بكل ما يصحبها من تجليات في الشعر الغنائي والمسرحي . وتحرك الدراسة من شوقي إلى حافظ ، لتتطرق إلى إبداعه ، من حيث هو أداء مغاير لنفس النظام ، يختلف في الشمول والتنوع ، ولكن يظل واصلًا بين الأطراف الفاعلة والمتفعلة في عملية الأداء .

وتأتي دراسة حليم بدير عن « شعر الوجدان عند شوقي وحافظ » ، لتؤكد عنصراً مضمونياً جديداً ، في شعر الشاعرين . وتبدأ الدراسة من رفض فكرة شاعت ، بين بعض الدارسين ، تربط بين مدرسة الإحياء بوجه عام ، وشعر حافظ وشوقي بوجه خاص ، وبين الصنعة والتكلف والنظم . وتؤكد الدراسة ، في مقابل ذلك ، البعد الوجداني في شعر هذين الشاعرين . وتتوقف الدراسة لتعريف « الوجدانية » ، لمضي من التعريف إلى التطبيق ، فخلفت الانتباه إلى المؤثرات الفاعلة في وجدان الشاعرين ، بكل ما يترتب على هذه المؤثرات من تجليات متعددة ، تظهر في الأغراض المختلفة التي نظم فيها الشاعران . لكن هذه التجليات تقود الدراسة إلى منظور للقيمة ، تتحرك فيه الموازنة لصالح شوقي في التاريخ والمسرح ، بينما تتحرك لصالح حافظ في الرثاء .

وتبدأ دراسة قاسم عبده قاسم عن «الشعر والتاريخ» بمحاولة تأصيل نظري للعلاقة بين هذين اللونين من النشاط الإنساني ، وذلك بهدف الكشف عن الجوانب المتعددة لهذه العلاقة ، على مستوى التشابه والمغايرة . وتكشف الدراسة عن الدور المعروف الذى يؤديه الشعر ، من منظور المؤرخ ، مثلاً تكشف عن طبيعة المغايرة بين المعرفة التاريخية والمعرفة الشعرية ، وذلك لتوقف الدراسة على نماذج من شعر حافظ وشوق ، تبرز المحتوى التاريخي لشعرهما ، بكل ما ينطوى عليه هذا المحتوى من معرفة غير مباشرة ، تتفتح بالجهاز والخيال ، ولكنها تفضى إلى ملامح تعين على تصور الواقع التاريخي الذى عاشه الشاعران . وتنبه الدراسة إلى مزالق التعامل التاريخي المباشر مع المحتوى الشعري ، ولكنها تؤكد - في الوقت نفسه - أن هذا المحتوى يمكن ، لو أحسن استنطاق دلالاته ، أن يكشف عن لون من المعرفة ، لا تولفه المصادر للبشرة التى يعتمد عليها المؤرخ ، في فهم الواقع السياسي والاجتماعي .

وتتحرك دراسة محمد حويس من هذا المنظور الأخير ، فتحاول تأمل «الواقع الاجتماعي» منعكساً في شعر حافظ وشوق . وترصد الدراسة الشعر من حيث هو وثيقة اجتماعية ، قابلة لأن تزود القارئ بمعلومات تاريخية محددة . وتتوقف الدراسة على ما يبدو كأنه جوانب هائلة للواقع الاجتماعي ، من الأطر السياسية العامة ، إلى مجموعة المطوائف والمهين ، التى يتوجه إليها الشاعران بالخطاب الذى يهدف إلى الإصلاح .

وتختتم محاور العدد بالحديث عن «آثر شوق وحافظ في إبراهيم طوقان» ، وذلك في دراسة يوسف بكار ، التى تتجاوب مع دراسة شوق ضيف ، تؤكد مفزاهما الأساسى من خلال نموذج تطبيقي محدد ، هو إبراهيم طوقان ، ذلك الذى يُكَدِّ مثالا لغيره من شعراء العرب المحدثين . وترصد الدراسة جذور تأثير طوقان شعر الإحياء ، خلال دراسته في نابلس ، وتفتح على الحركة الأدبية في مصر ، أثناء ريارته لما عام ١٩٢٢ . وتتقصى الدراسة أوجه تأثير طوقان بشعر شوق وحافظ ، متأنية إزاء نماذج محددة ، تكشف عن وضوح الأثر في الفكرة والصياغة والإيقاع ، وذلك لتؤكد الدراسة - في النهاية - عدم تناقص الأصالة الخاصة بطوقان وتأثره بأبرز شاعرين عريين في النهضة الحديثة . ونعجب ذلك مجموعة مختارة من المونائق تساعد القارئ والدارس على التأمل المجدد في تراث شوق وحافظ على السواء .

ولا يتوقف هنا العدد عند هذا المجد ، بل يتجاوزه إلى غيره من الأبعاد التى تحقق المزيد من تكامل دراسة شوق وحافظ ويهتج «الواقع الأدبي» بتجربة نقدية لمرافق شهيد عن «شوق ومصر الفرعونية» ، وهى دراسة تصل بين شعر شوق ومثله لتكشف عن أهمية الوعي بالتاريخ المصري في تراث شوق ، على أساس من عدم تناقص هذا الوعي مع الوعي الأساسى بالتاريخ القومى للعرب ويعطى القسم الخاص بالرسائل الخامية ، من «الواقع الأدبي» ، على دراسة بليوجرافية لسعد محمد المجرسى عن «شوق وحافظ في الأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة» ، وهى دراسة تؤلف قسماً من عمل بليوجرافي متكامل ، يشرف عليه كاتب هذه الدراسة . ويختتم «الواقع الأدبي» - بعد متاعقة نقدية لديوانين من الشعر المعاصر - بمناقشة عن كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» ، الذى قدم ماهر شفيق حرصاً له في العدد للاحق .

عالم الكتب



محمد طاهر، يوسف عبد الرحمن - ٢٠٠٠ - عالم الكتب - ٧٤٦٤٠

• شخصيات مصر
• ثلاثة أجزاء
• جمال حمدان

• تدريس المواد الاجتماعية
• المناهج بين النظرية والتطبيق
• د. أحمد حسين الصافي

• تطور الفكر التربوي
• التريبيك والتقدم
• د. سعد مرسى أحمد

• دراسات نفسية في الشخصية العربية
• دراسات في عالم النفس التربوي
• د. جابر عبد الحسيب جابر

• نشأة التربية الإسلامية
• ديمقراطية التربية الإسلامية
• د. سعيد اسماعيل علي

• اتجاهات حديثة في مجال
• تدريس اللغة في المدارس
• الإدارة المدرسية الحديثة
• د. كوش حسيب كوش

• مناهج ابن تيمية
• صبري المتولي
• هازم القرطاجي
• د. سعد مصباح

• العربية الصحفية
• دراسات الصوت اللغوي
• د. أحمد مختار

• قاموس علم النفس
• الصحة النفسية
• د. حامد عبد السلام زهران

• أسس العلاقات العامة
• العلاقات العامة في المؤسسات المالية
• د. عيسى عجوة

• البحث التربوي
• أصوله ومناهجه
• الإدارة التعليمية
• د. محمد مبرور مبرور

• علم الاجتماع والعلوم الاجتماعية
• مناهج علم الاجتماع
• د. صلاح الفوال

فن قراءة أسلوبية لتتحرر حافظ

لا تسمى دراسة الأسلوب . في المصطلح النقدي الحارثي . أكثر من وصف العبارة وكل من درسوا حافظاً
محدثوا عن جزالة ، أسنوية أو عتانة ، تراكيه الى تحكي تراكيه القدماء وبعضهم قدموه على شوق من
هذه الجهة وإن حكموا بتفهمه عن أمير في سائر جهات الشعر فلا علاقة للعبارة الشعرية - عند هؤلاء -
بمطالع الشاعر أو حياته أو معانيه التي يدورسوها تحت المناويز التقليدية من مديح وثناء وغزل ووصف .
والمناويز الحديثة التي تشير إلى اعتراض مستعجلة - فيها يرون - وأهمها الوطنية والسياسة وكما انصرفت
أوصاف الحرارة والرصانة والفحولة والمتانة وما إليها بعبارة حافظ . لزمت صفات الشعبية والوطنية والقومية
وما إليها معانيه وأغراضه وهذه الصفات - كذلك - غرقت بها حافظ في حياته . ولقب من أجلها شاعر
الوطنية وشاعر النيل . إذ كان عصره مهيماً بالألقاب الشعبية . كالألقاب الرسمية سواء . وكانت الألقاب
الشعبية التي تخلفها الصحف ونشجها وسيلة من أهم وسائل الدعاية . لأنها أسرع لصدور بأذهان الجماهير لـ
اصراع للإذاعة المسموعة والمرئية

ولا يليق بالبحث الأدبي أن يتناقض وراء هذه الأوصاف . لأنها أوصاف عمرية دعائية . أو انطباعية
وقية . لا تثبت شيء من التحقيق العلمي ولا أعجب من وصف حافظ بشاعر النيل - ولابد أن يتوقف
بالد حافظ . أو مؤرخه - عند واقعة ولادة حافظ في دهشة على النيل ليدبح عن هذه الموافقة اللطيفة كلاماً
دعريباً يناسب المقام . ويطول أو يقصر بحسب موهبة الناقد أو المؤرخ في الرصف والتعميق - مع أن حافظاً
بعد أن ترك دعابة ديروط وهو في الرابعة من عمره لم يتجاوز ترددده على ضفاف النيل ما بين ططا والقاهرة
وخلال المدة القصيرة التي مضتها في أسود - ثم بضم إلا شعره يصبح بانتكوى من حرارة البحر والبلد عن
رفاق الأسرى . وغزل حياته ثم يتخفف نجات النصف على شاطئ النيل مثل شعراء البحيرة . ولا نعلم قصيدة
واحدة لمحمد أنيل . كما فعل شوقي

لحمه يتدفق ماء من بين من يورثه أسنوية عهدك
سنة مديح تبحث لأسنوية لا مديح واحد ولكن ثم متهم
سنة مسرعة للأسنوية تعدد يسمى . يمكن أن لحمه في

والفرد المحمدي حاور أن بعد عصره شعر حافظ على مدى من
الدراسة العلمية بالأدب . التي أصبحت كمنه لأسلوب - جوهرية
فيها وككل الكبر لمحمه في النقد حمه . لا حتى حمه

شعراء سابقين ، وكلها قابلة لأنواع من التصرف التي يمكن أن تكسر هذا التقليد فتكون جديرة صندئذ بأن تسمى «أساليب» لا وأعطاه . وثناء على ذلك يسمى لنا إذا أردنا أن نتحدث عن متانة ، وجراحة . الخ ، أن نبدأ بتحليل هذه الصفات وتحديد معوماتها على اعتبار أنها يمكن أن تكون بمثابة نمط معين من الأساليب الشعرية ، ولا ينبغي أن نعاملها - كما يفعل معظم النقاد - على أنها أحكام قسمة ، حتى يكون الاختصاص منها انتقاصاً من قدر الشاعر .

ويدهي أن هذا المقاد لا يمكنه الوفاء بهذا كله ولا بمظمه . ولكن لا بد له من الاستناد إلى إشارات جملة يمكن أن تشر - و يوم من الأيام - تاريخاً علمياً للشعر العربي . أما الآن فهي فروض نظرية أو مسائل غائبة العملية مهم شعر حافظ ووظيفته من خلال اللغة الفنية التي استعملها . وطبيعي أن تستند هذه الفروض أو المسائل من آراء بعض النقاد . وليس كل ما في النقد الجارى محلولاً من العائلة ولا بعيداً عن الحقيقة ، وإن لم يقتزم دقة المنهج العلمي المستود في كل دراسة منظمة . ولعلنا نستطيع بالتعمق في تحليل هذه الفروض واستنباط النتائج منها ومعارضتها بشعر حافظ - كل ذلك في ضوء البدا الأسلوب الذي وصفناه وهو غير الأنماط ثم تميز الأسلوب الشخصي خلال الأنماط - أن نزيل التعارض بين بعض الأحكام النقدية السابقة . وأن نقدم تفسيراً أقرب إلى الموضوعية لهذا الشعر بالسنة إلى شاعره وعصره^(١)

• • •

يجمع النقاد ومؤرخو الأدب على أن البارودي جند لغة الشعر حين خرج على طريقة النظامين (العروضيين) كما سماهم النقاد) ووصله بقرائن العريق . ولكن هذا القول المفضل يحتاج إلى تفصيل كثير . فإن تراثنا الشعري - كما أنها من قبل - لم يمر على نمط واحد ، والبارودي نفسه تنقل بين أنماط عدة قبل أن يسعى له أسلوباً ثانياً كان - في الحق - امتداداً وتالياً وأصيلاً لنمط الفحول العباسيين : أي تمام والبحري والتمني (إذا تجاوزنا - في هذا المقام - عن الاختلافات الفردية بينهم) . وعندما استقر البارودي على هذا النمط قرر مستقبل الشعر العربي لحين كاملين على الأقل . ويجمع النقاد على أن البارودي - بذلك - أعاد للشعر العربي حيويته ، فدوى شعر النظامين الذي كان خالياً من حقيقة الشعر وحاجزاً - من ثمة - عن أداء وظيفته . ولكن النقاد ومؤرخي الأدب قلما يلتفتون إلى نمط شعري آخر ظل يعيش مجاوراً - وإن كان كاسحاً المقير - للنمط الضخم الذي أحياه البارودي : نمط كانت له - هو أيضاً - وظيفته الحيوية في ظروف حضارية وثقافية مختلفة عن تلك التي أنتجت شعر الفحول العباسيين . لعل هذا النمط قد اكتسبت مقوماته ، واستوى على عوده لدى شاعر مثل إلياء زهير ، الذي يرجع من سيرته أنه لم يصل بالأيوبيين إلا بعد أن جاوز مرحلة الشباب ، وأن شخصيته الأدبية اكتسبت حين كان يعيش في شطف وحرمان بين الحجار وصعيد مصر . ثم كان لهذا النمط امتداده الحدير باهتمام النقاد لدى شاعر مثل الحسين الحزار الذي كان كما يدل لقبه جزاراً ، وكما يهمهم

«الطريقة المتميزة للتعبير العموي» ، مع ملاحظة مهمة وهي أن هذا التميز يدلنا على كل ما يحمله الشعر من معان ، أو حوافظ ، أو أحيلة أو ما شئت من أسماء أخرى تدل على ما وراء العبارة . وهي أسماء مهمة متداخلة يفصل النقد الحديث أن يستعص عنها بكلمة واحدة تؤدي للمعنى المركب التي ترمي ، تلك الكلمات الكثيرة إلى جوانب منه ، مثل كلمة «الرؤية» أو «الموقف» . وكل اختلاف بين مناهج البحث الأسلوبية بعد ذلك لا يخرج عن تحديد كميّات هذا التيار ومناه وطرق اكتشافه وتصنيفه .

هذا التعريف يكو بذاته لتوضيح الفرق اللبني بين هذا المقاد وبين النقد المألوف لشعر حافظ . فالكلام على المتانة والوصانة والجزالة وما إليها ، ينبغي أن يكون ثقل أهمية عندنا من البحث عما يميز شعر حافظ بالذات . بعبارة أخرى ، نحن لا نبحث عن الصياغة التقليدية في شعر حافظ ، بل عما في شعر حافظ من مخالفة لهذه الصياغة . وهذا يمكن أن يثار اعتراض بديهي : وهو أن هذا المنهج لا يناسب شعر حافظ ولا معظم الشعر العربي ، لأنه شعر تقليدي خالو من كل خصوصية . وهذه حجة من لا إلزام له بالشعر العربي . فاللامع اسفاصة في الشعر - كما في الوجود - لا تظهر إلا حد إنعام النظر ، والنظرة المعجل لا ترى إلا الصفات المشتركة . وقد كنا ونحن صغار نرى وجوه الجنود الإنجليز فتصيح في هذا الجنس الإنجليز قد عصى دوننا بأن وجوه أفراد لا يصح بعضها من بعض ، وربما تسامنا كيف لا يملط الواحد منهم في زميله أو قريب أو أخيه أو زوجته . وقد كان نقادنا القدامى أنفسهم من ذلك حين لاحظوا اختلاف «المنارع» أو «المذاهب» أو «الطرق» بين الشعراء ، ولم يقصروا هذا الاختلاف على المعاني ، أو الأغراض دون العبارة .

وحق لو سلمنا بأن بعض أساليب الشعر تقليدي محض ، فإدراكنا أن شاعراً بالذات - حافظاً أو أي شاعر آخر - قد استطاع هذا الأسلوب ، ليس الشدود ممكناً في جميع الأحوال ، ومن حق الشاعر حيناً أن تنظر في شعره تلك النظرة الفاحصة المنطقية قبل أن ندخله في عداد التقليدين ، وربما كان على حظ من التفرّد كبير لو قلل !

ونرجو ألا يمتنع علينا مرة أخرى بأن «النظر الفاحص المبدق» يصد علينا مجال الشعر ، فقد آن أن تبد هذه المكرة المريضة التي أنتجت لنا كثيراً من النقد اللامع والأدب اللامع ، وأسهمت في إشاعة اللبوة في حياتنا كلها .

والواقع أن الأدب العربي لا يعرف شيئاً يمكن وصفه بأنه تقليد محض . وفيه مع ذلك - كما في كل فن - أساليب - فتنسبها أعاصاً - متعددة ، كل منها جدير بأن يوصف بأنه «تقليدي» دون الزعم بأن الشاعر يصنع له خصوصاً تاماً . فالفحولة والجزالة والوصانة والمتانة هي في أغلب الظن صفات متعددة لنمط واحد من أنماط الأساليب التقليدية في الشعر . أي أنها اختيار من بين اختيارات عدة مطروحة أمام الشاعر . وكلها أعاص «تقليدية» بمعنى أنها مطروقة من

ولقي الشفق . وفي الوقت نفسه كان يفتش منازل عليّة القوم ، وربما أقام في بعضها أياماً ، وكانت علاقته بهؤلاء الأعيان أشبه بعلاقة الشاعر القديم بمندوسيه منّا بعلاقة القديم بسيد القصر ، وكأنه أحياناً بذلك جانياً من تقاليد الشعر العباسي أيضاً . وساعده على ذلك أن التغييرات الاجتماعية قبل ثورة ١٩١٩ دفعت طبقة الأعيان إلى مراكز قوة استبعت تدعيم وجودها بالشعر .

وقد أكتب حافظ في صباه وشبابه على قراءة كتب الأدب القديم التي وجد فيها سلوته الوحيدة ، وكانت له - كما شهد معاصروه - حافظة عجيبة ، فحصل ذخيرة أدبية ضخمة نمت طوال حياته ، واطمحت في محبته أنساب العرب في أشعارهم - كما يقول ابن خلدون - حتى أصبح الظم طبيعة ثانية له ، فهو يرجل الشعر إذا دعي إلى ذلك أو جاشت نفسه بمحانه . على أنه كان في المواقف التي يجتهد لها الشعراء كثير المعادة والتفخيم لشعره ، وهي عادة شاركه فيها معاصروه كما عرف من أقوالهم ومن مراجعة النسخ المتعددة لقصائدهم . فقد كان هذا شأن مطران وشوق والبارودي قبلها . وكان الإلحاح على الشعر بالتثقيف والصفى - مع الاعتدال على النظم كما نيات دواحيه - من لوازم النمط المخم الذي سجع البارودي سجيته . وقد تعلمنا أن نصف هذا النمط بالمصنعة دون غيرها من الصفات التي تتردد في هذا السياق لأن الصنعة هي أبعد هذه الكلمات عن اللغة النقدية المتداولة ، ولذلك فهي أقل إثارة للنس ، وإن بدت هذا غريباً . فلا شيء أشد إرباكاً للغة العلمية من كلمة تساق بمساق المصطلح دون أن يحدد تحديد المصطلح . أما كلمة «الصنعة» فهي - على العكس - مستعارة من وصف المناظر المحسوسة سواء منظر بناء أو رداء أو شخص ، ووصف هذه الأشياء بالصنعة قلما يحطف فيه اثنان . فاستعارتها للكلام حرية أن تشير إلى معنى متفق عليه بين الجميع ، وإن لم يحدد ابتداء . ومرجع الاتفاق هنا أن صفة «المخم» - كصفة «الحيل» حد كانت - تعتمد على شعور قسري ثابت في أصل الفطرة .

إلى جانب هذا النمط المخم الذي امتلك حافظ «صينته» بمفصل بحضرة الغزير من الشعر القديم ، كان ثمة ذلك النمط الآخر يتدفق في كيانه ، ربما دون أن يشعر ، من خلال مهالس السر الشمية التي احتضنت بالكثير من روح المياء زهير ، والحسين الحرار . إن فؤاد الأدب المنطوق - «الكلمة» و«القافية» اللذين يتداولان في هذه المهالس - لا يعني لزوجاتهما أو التهورين من أثرها بالنسبة إلى الصور الأدبية المكتوبة . وقد اهتم الكاتب اللبناني أحمد فارس الشدياق الذي عاش في مصر في أواسط القرن التاسع عشر بالحديث عن شعب المصريين بالنكات (ولا أدري لماذا اختار أن يسميها «التقاط») ووصف كيف كانوا يتطارحونها كما يتطارح الشعر والنكة والقافية نوع من اللعب الفكري - لا اللفظي - فحسب - اكتشف المصريون تأثيره الناجع في إنعاش القلوب وتغريج الكروب ، وكان حافظ الذي همس الحزن ناعراً في عظامه كما قال ، يذم سماع النكة وقولها لأفيا - فيما يبدو - تلهيه عن نفسه ،

من وصف ابن سعيد المغربي له نموذجاً لأولاد البلد الكرماء الذين يقبلون على منع الحياة ، ويعبرون عن حبيهم للرجال بلون خاص من الزفر والزينة ، وكما يظهر من شعره مولعاً بالمكاهة التي تقوم غالباً على التورية ، شأن أولاد البلد ونكتهم «و«قوافيم» . وربما كان شيء من ذلك قد استمر إلى عصر البارودي لدى الشعراء التسماء أمثال الشيخ علي البليبي ومن إليه ، ولكنه ظل ضعيفاً للسطر الرقيق السهل العكس الذي سجع سبيله المياء زهير ، ولم يكن المياء مديناً بل إن ديوانه لم يجر إلا القليل من اللذائع . ولا شك أن البارودي تفر من هذه الطائفة نفوراً شديداً ، فشحصبته الحادة الطموح لم تكن لتطبق أمثالهم ، وإن في ديوانه لقطوعات هجائية مشبعة بالاحتقار لأشخاص يبدو أنهم كانوا من كبار موظفي القصر الحديوي ، فكيف بهؤلاء الأدباء ؟

لقد كانت بيئة البارودي الأرستقراطية المشبعة بالتقاليد التركية ، وثقافته العربية العريقة التي تلقاها على يدي أستاذه الشيخ حسين الرصني ، وشحبصته للنفرة التي ترفضت عن صفات الناس في محتمه - كان ذلك كله - إلى جانب الفساد الذي طرأ على نمط المياء زهير ، كافياً لأن يمثل النمط الأول حراً صافياً لدى البارودي . وكان البارودي يبعث الشعر الذي يسمت وطالبه ويندب فلالها على كل من حوله ، ولم يكن لحلميه العظيم ، شوق وحافظ ، بد من أن يتكأ عليه ويسلكا سبيله ويفترقا من كثره . يمكن أن يكون لكل منهما بعد ذلك من خصوصية طبعه وثقافته موقفاً على اقتحام مجالات جديدة ، أو معين على إيراد شخصية فنية متميزة .

فأما شوق فكان أرستقراطي النشأة مثل البارودي ، ولم يمان ما عناه البارودي من شدائد ، ما حدا سنوات نفيه التي قصاها في إسبانيا في حياة عائلية رتيبة أتاحت له مزيداً من الوقت للقراءة . ومن ثم تباعد عن تلقائية البارودي التي حتمها كون الشعر عنده متصفاً لانفعالاته العارمة ، وأدخل في شعره كثرة من الصور التاريخية التي استمدتها من مطالعته وأعمل فيها خياله ليجعلها جزءاً من نسج الحاضر . على هذا الأسلوب بنى شوق قصائده الكبرى ، حتى اكتشف بأخيرة أن القالب المسرحي يتيح له مزيداً من التنوع في روايا النظر للموقف الواحد ، ومزيداً من إسقاط التاريخ على الحاضر ، ومن هذا الاكتشاف كانت بداية الشعر المسرحي في أدبنا العربي .

وأما حافظ فكانت له حياتان وثقافتان نشأت في بيئة شمية ، وقضى شبابه كله مصطرباً بين أهال صعيدية (إذ كانت أعلى وظيفة حصل عليها هي رتبة ملازم أول في الجيش) أو ملا عمل سوى الشعر . وحين أن له أن ينعم بشيء من الاستقرار المادي في وظيفة بدار الكتب لم يحد في محيطه العسلي والشرلي مستوى الطبقة المتوسطة . وخلال ذلك كله كان يألف المهاوى والمتلبيات التي تصم جامعة الناس ، وكان صديقه المقرب «إمام العبد» أديباً بائساً ربما أنعم لحيلة ليحصل على رتبة محامية ، وكان حافظ يبره وقيل أيضاً إنه كان يخاف معرفة هجائه ، فكان علاقتهما كانت أشبه بعلاقة بشار

وقد تعود المرار من نفسه . على أن حزمه اللغين ربما تسال إلى دعايته
مجامعت أشبه بالشكوى ، كما أن بعضهم سأله مرة : لماذا لا يغير
البديلة التي يلبسها ؟ فأجاب : لأن فيها صفتين من صفات الله :
الوحدانية والقلم .

على أن ثمة فناً شعياً آخر كان أوثق اتصالاً بمط الشعر السهل
الرقيق الذي شاع في أواخر العصر المملوكي ، وهو فن الزجل . ومع
أن الذين كتبوا في سيرة حافظ لم يذكروا أنه نظم فيه ، كما نظم
صبرى وشرق أرجالاً لينفى بها كيار للمختين ، فإن حافظاً كان أوثق
سبباً اتصالاً بالرجل والزجالين ، وحسبه صديقه إمام العيد ، الذي
كان - كما يقول مترجم حافظ وزميله في دار للكتب أحمد
مهرظ - ^(٢٦) شاعراً متوسطاً ، ولكنه كان رجلاً من الطراز الأول .

ومع أن النمط المعجم غلب على أسلوب حافظ ، فقد كان للنمط
السهل الفكاهة تأثير غير حين في شعره . وربما كان من أسباب قوة هذا
التأثير أن حافظاً انصرف عن القراءة الحادة بعد أن جاور مرحلة
الشباب ، فكانت معظم قراءاته من أدب التسلية الذي شاع بين
أنصاف المتعلمين . وإذا كان النمط الأول هو أكثر ما يلفت الناظر في
ديوان حافظ ، فإن مريداً من التأمل يكشف عن ألوان من التأثير
داخلي ، أو انعدمت دونه ، من النمط الثاني . ولعل هذا الاحتلاط
كان سبباً مهماً من أسباب الاضطراب في تقدير سيرة حافظ الفنية ،
ولكنه - باعتبار المنهج الأسلوبى - ظاهرة ينبغي درساها بقاينة ما يمكن
من التفصيل كي «نهم» شعر حافظ أولاً ، وبعد ذلك يمكن النظر
في قيمته .

والاستقراء يكشف عن ضروب مختلفة لذلك التأثير :

الفرد الأول : عبارات مأخوذة من الاستعمال الحار ،
وأحياناً من لغة الصحافة ، وقد به ناشرو الطبعة الأخيرة من الديوان
على ما كان من هذه الاستعمالات مخالفاً للمعاني أو الصيغ التي نصت
عليها المعاجم . وهذه بعض الأمثلة نلتزم إيرادها حسب ترتيبها في
الديوان لتكون فكرة تقريبية عن درجة شيوعها في شعر حافظ :

١ - من أقدم قصائده في باب المدائح والثناء - وقالها حين كان
في نحو الخامسة والعشرين (الجزء الأول ص : ٤) :

فرحت لفرح الحجاز بكم

«فرحها» بالمطاطل التي

علل الناشرون تسكين الراء في «فرحها» بضرورة الوزن . وحققاً ربما
لجأ الشاعر إلى الصرائر إذا ضايقه الوزن ، وربما أخطأ الشاعر المحدث
في اللغة أيضاً ، ولكننا نعرف كذلك أن للمرح (بالسكين) في
إحساس طائفة المصريين معنى ليس للمرح بالتحريك . فالأول يدل
في استعمالهم على إحساس نفسي ، والثاني يدل على مظاهر خارجية .

٢ - من قصيدة في مدح الأستاذ الإمام ، ونشر في البيت إلى
صورة رسمية له في بعض الصحف (ص : ٢٧) :

لعبوا به في صورة قد «أسفرت»
عن عزله لقيام جلس الدار

ونشر الناشرون إلى أن الصواب هنا «أسفرت» ، أي كشفت
ونشرت ، لأن «أسفرت» معناه أضاء وأشرف ، وهو معنى لا يناسب
السياق ، ولكن استعماله في المعنى الأول شاع بين كتاب العصر .

٣ - من قصيدة مدحية أيضاً (ص : ٣٥)

الصلوب الحزينة عند «انتشى»
على سراج الشاعر المبدع

قال الناشرون إنهم لم يجدوا «انتشى» في كتب اللغة بمعنى «نشأ» كما
هو المراد في البيت . ونقول إنها عامية مشهورة .

٤ - وما زلنا في المدح (ص : ٤٥) :

وإذا «الفابل» دملعت وتفتحت
تحت الطيلار تطير البركان

رأى الناشرون من الضروري أن ينبهوا إلى أن «الفابل» لم ترد في
كتب اللغة . (وطبيعي ألا ترد كثيراً من الأسماء التي استحدثت
أو حُررت في اللغة الجارية لتدل على مصيبت لم يعرفها أصحاب
تلك الكتب) .

٥ - من قصيدته في ذكرى شكبير يصف شعره (ص :
٧٤) :

«ندى» على الأيام يزاد نهره
ويزداد فيها جده وهو يقدم

قال الناشرون إن المعروف في كتب اللغة «ندى» - بضمف الياء -
بمعنى الليث بالندى . ونقول إن أهل هذا العصر قلما يستخدمونها
بضمف الياء .

٦ - في تهته «المقتطف» بميدان الحسيني (ص : ١٥٦) :

كم فيه من «سوء» جرى بطريقة
تزدل للهي فيه لند شراب

به الناشرون إلى أن في «نهر» تورية معنى الممدود في الصحيفة ، وهو
معنى مستحدث .

٧ - في إحدى قصائده الإخوانية (ص : ١٦٧) :

قصود كسنان بسروج السماء
عند السحابة بأفوارها

أشار الناشرون إلى أن «الدور» بمعنى الطبقة من البناء عامية .

ويكنى بهذا القدر غير التحير لأن استعمال الصيغ أو المعاني
«المولدة» كما يقال أمر يشترك فيه مع حافظ شعراء وكتاب كتبتون ،

وحى في تكريم شوقي ، بشير حافظ إلى شأن الشعر في إيماط الأنم
بعبارة تقرب من اللغة الصحفية في شحوب الدلالة ، وإن كان
الركب ضيقاً . بقول

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالترفع ،

فكلمة «الترفع» التي فشت نقياً مؤكداً ، لا يمكن أن تؤخذ
مأخذ الحد هنا ، لأن نوم الشعوب يجعلها «ترفع» يوم الشعر وليس
العكس . ولكن حافظاً لا يريد هذا ، بل يريد أن الشعر «يمكك»
أن يوقظ هذه الشعوب النائمة ، أو أنه هو وحده الذي يمكك ذلك .
غير أنه أضعف للمعنى بهذه العبارة التي يجرى مثلها في الكلام
العامي . يقول المتحدث مثلاً : «لم أكن أتوقع من فلان أن يفعل
كذا وكذا» ، مع أنه يعلم كما يعلم سامعه أن فلاناً هذا غير صديق

ورعاً كان لثل هذه العبارات الصحفية أثر غير هين في رواج شعر
حافظ لدى الجماهير ، وسرعة قبلة في المحافل . فالتعبيرات الدلوفة
التي ترد كل يوم ، ولا تحمل أي معنى جديد ، تطرب الأكتيرة
لأنها توهمها أنها تعلم وهي لا تعلم ، وتورد عليها ما تجده على حرف
ألسنها ، وفي هذا ما فيه من إرضاء لظهورها . ولكن مثل هذه
الآيات عند حافظ لم تكن لترضي الشعراء وعلماء البلاغة . ولذلك
قال عنه أحمد محفوظ إنه - وهو المتهود له بجزالة الأسلوب وفحامة
الديباجة - «ظم آياتاً كثيرة لا تلمس فيها جرارة ولا فصاحة ، بل قد
احتل أسلوبه فيها المخطأ بعبارة (١٣) . ويستشهد بمطلع قصيدته
الرائية التي يصف فيها رحلته إلى إيطاليا :

عاصف يسرني ويحرر بهيبر
فما بالهده فيها مستعجب

مطلقاً «والشر الثاني من هذا البيت ركيب عامي لا يحتاج إلى
عناء لنقده» . وقوله في استقبال الإمبراطورة أوجيني عند زيارتها
الثانية لمصر سنة ١٩٠٥ ، بعد أن زالت عنها أبهة الملك وليست رداء
الشيوخه بعد رداء الشباب :

كنت بالأمس ضيفاً عند ملك
فأنزلي اليوم ضيفاً في عان

مستدركاً «ولكني نصف حافظاً تقرب رعم نظمته لحد البيت
الركيب فقد نظم في هذه القصيدة أبياتاً بلغة رائعة الأسلوب»
وهذا هو المقياس الكلاسي للأسلوب في جميع العصور
واللغات . استواء العبارة على نمط بطو من «الموقية» دون أن يعب
في العجالة . ومعنى ذلك أن الشاعر يتحكم عليه أن يحشر نفسه في قالب
من اللغة المهدبة . أو يتخطى لجلأه . هذا إن لم يتحور عن القاب
إلى سرير «بروكريستس» فيتحكم بقلمه بعض الأطراف أو تحكيك
بعض التفاصيل حتى يطبق طول الشاعر على طون السرير . ولم يزل
الشعراء ذوو التزعة الفردية الرومسية يتمردون على هذا الاستبداد

فلا يحتلون إلا في إقلاهم أو إكثارهم منه ، إما قصداً إلى التسامح
وإما تساهلاً في الصياغة وإما جهلاً بالامتثال الصحيح . ونشير إلى
صرب ثار أوصح دلالة على امتزاج النمط الفخم بالنمط السهل الفكه
في شعر حافظ . وهذا الصرب لا يلتفت إليه هواة البحث في المعاجم
لأنه لا يمس بنية اللفظ ولا معناه بل يتناول التركيب الذي يستقيم
على أصول القرية مع أنه يحمل طابع عصره فكراً ولغة ، ويتصلق
بالأحداث اليومية التي تشمل الناس فمن ذلك هذا البيت الذي
تعبه أم كلثوم من قصيدة حافظ «مصر» :

عن الجحاز موقفاً تمر الآ
راه فيه وضرة الرأي تروى

«الاجتياز» و«الموقف» كلمتهما ضيقة بمرددها ، بل ربما كانتا
عريقين في الفصاحة ، ولكنها انحرفتا عن طريق الفصاحة المثل حين
التفتا هذا البقاء (خلة من أهلها !) وإنك لتلمح خلال هذا اللفاء
طل المبرصص المتعجل الذي جمع بينهما . فالاجتياز عبور وترك ،
والوقوف ثبات وإصرار ، كما قال المتنبي :

وقفت وما في لنوت شك فوالف
كانك في جفن الردى وهو نائم

فيها إعلان متفان ، والجمع بينهما كالجمع بين سبيل والركب لأن
الذي يجتاز الوقوف لا يجتاز ، والذي يجتاز لا يقف . وقوله «وحي
بجناز موقفاً» هو في التناقض بمرارة قولك «فلان قائم قاعداً» لا تعنى
التناقض المجل أو الماركسي بمعنى أنه قائم في سبيله إلى القعود
أو قاعد في سبيله إلى القيام ، كما أنك لا تعنى التناقض الشعوري في
مثل قولهم بسمة حزينة أو حزن باسم ، فالاجتياز والوقوف لا يمكن
حملها على أحد الوجهين . وإذن فحين «يجتاز موقفاً» فلا بد أن نكون
قد جردنا الاجتياز من معناه فلم نترك ، أو جردنا الوقوف من معناه فلم
نثبت ، ومثل هذا التصر يسبق في لغة الصحافة والبياسة ، حين
يكون من مناسب خلق الفاظ فضحة على معاني تافهة أو مرلوغة .
ونظير هذا التعبير في تافهة المعنى قوله في مطلع قصيدته التي رأى
ها المتعطل :

رحم الله صاحب النظرات
غاب عنا في أخرج الأوقات ،

ولكننا هنا لا نستحضر لغة الصحافة بمبرعها المقصودة ، بل نحيل
أهنا نبر خلف بعض ، وسمع هبات المشيعين التي يعبرون بها
عن حزن مصطب ، ويستأنفون بعدها نثرهم المعبودة . لقد كان
طبيعياً أن يربط حافظ - كما فعل شوقي - بين موت المتعطل
وحادث الاعتداء على جناه سعد رطلول ، ولكنك تلاحظ الفرق بين
الأسلوب الفخم والأسلوب الحاربي حين تقارن هذا المطلع بمطلع
شوقي

مصرت يوم الهول يوم وداع
ونعاك في عصف الرياح الناعى

حتى أدبيل منه لأحقابهم في العصر الحديث . فقد بما خبر ابن الرومي
عن ذلك الصراح غير المتكافئ بقوله :

قل للمنى عاب شعر مادحه
لما ترى كيف ركب الشجر؟
ركب فيه اللحاء والخشب اليا
بس والسخصن زانه الخمر

ولم يعرف نقادنا القدماء فضلاً لابن الرومي إلا في غربة
تشبيهه ، حتى أثره جماعة الديوان بالاهتمام ونبت إلى حيوية شعره .
على أن الحركة الإحيائية التي بدأها البارودي كانت من القوة بحيث
جست الأذواق تنبر عن كل بيت تشتم منه رائحة السوفية . والأصل
في النقد كله - قديمه وحديثه - مراعاة للناسبة والمنااسبة منها ما
يرجع إلى موضوع القول وظروفه ومنها ما يرجع إلى القول نفسه .
وهذه الكلمة مع صاحبها مقام كما يقول الياغيون . بيد أن علم
الأسلوب يضيف : أن التزام نسق لغوي واحد في القصيدة أو القطعة
الأدبية كلها يحدث للقارئ أو السامع مللاً ، ويوصي إليها أن القائل
لا يصدر عن تجربة ، أو رؤية خاصة ، ولكنه يقول كما يقول
الناس ، ومن ثم كان الخروج على النسق - بشرط أن يكون وراءه
دافع يسوغه - أدل على أصالة الفنان وقدرته .

وقد قدما أسئلة للمخطوط غير المبرر بين الخط القديم والخط المأموس
في شعر حافظ ، وهو مخط مرجع - غالباً - إلى تأثره بلغة الصحافة
حين ينظم في موضوع عام . أما المثلان اللذان أوردهما محفوظ
فمصداق نموذجين لضرب ثالث من ابتعاث العطين ، وهو التأليف
بينها بحيث تؤدي القصيدة غرض الشاعر ، أو قل بحيث تشف من
رؤيته الخاصة . ويحسن بالقارئ أن يرجع إليها في ديوان حافظ ،
ولكننا نكتفي بإشارات تزيد زمناً فيها . أما قصيدة الرحلة إلى
إيطاليا فن طرف أخبارها ما رواه محفوظ من أن حافظاً نظمها قبل
أن يرى السفينة التي ستقله إلى فرنسا (لا إلى إيطاليا) ووصف فيها
إيطاليا لأنه قرر أن يفعل ذلك لأنه كان عازماً على زيارة إيطاليا ولو
في أثناء هذه الرحلة^(١) . وكل ذلك يمكن أن يكون ميباً للسخرية
من الشاعر الذي يصف عالم يره . أي فرق - إحد - بينه وبين من
يصف النوق والأطلال مع أنه لم ير ظلاً وربما فرح إذا اقتربت منه
ناقة ؟ وقد يشك القارئ في صحة رواية محفوظ . ولكن قراءة
خاصة للقصيدة تزيل هذا الشك مثلاً تزيل من حافظ وصية
التقليد . فالقصيدة - في حقيقتها - ليست وصفاً لرحلة على ظهر
سفينة ولا لجولة في شوارع مدينة إيطالية ، ولكنها تخيل ، مطيح
بالروح الشعبية ، لرحلة وجولة كهاتين . ولو جلس حافظ ليصف
الرحلة والجولة ، بعد أن يكون قد قام بها فعلاً ، لكتب شيئاً عتقاً
كل الاختلاف . فليس هناك من وصف الرحلة إلا هياج البحر ثم
سكونه ، تل ذلك أبيات ثلاثة في مدح السفينة ، فيها صحة متكرة
تعجب النديمين (ولا يبعد أن يكون الشاعر قد كوفي - عليها بطاقة
سرمادية . ألم يقل كاتب سيرته إنه نظم القصيدة قبل أن يضع قلمه
في البخرة ؟) أما وصف الرحلة الخيفة فلا يخبر عن شيء أكثر من

فرح حافظ - ومثله عامة المصريين آنذاك - من ركوب البحر . ومن
ثم كان المطلع الذي حله محفوظ مناسباً كل للناسبة لهذه القصيدة .
فإذا كان الشطر الأول قد أوحى بنوع من الجلال (التحويل بالابتداء
بالنكرة على عادة فصحاء الأعراب ، المضارع في الخبر المعلن ،
للزوجة بين الجمليتين القصيرتين) وهو شطر المعنى الذي يجب أن
يتمدد عليه حافظ من بدء القصيدة إلى نهايتها ، فإن الشطر الثاني
بتركيبه العريق في العلية (من جهة الاستعمال لا من جهة الأصل)
يحصل دلالات قوية الإيحاء إلى شطر المعنى الثاني ، وهو الخوف من
البلاء والرجاء في الله . ومع ذلك فإن هذا التركيب الكثير الدوران
على ألسنة الناس (وأنا مستجير بالله منك يا شيخ !) قد أصابه
من التقديم والتأخير ما قرب القوة بينه وبين الشطر الأول . والقصيدة
بفسيا (وصف الرحلة - وصف إيطاليا) تجمع بين هذين العطين
في لحظات متتابعة من موالاة النسق وكسر النسق . وهذه الموالاة
إقناع يمكن حوسه بتفصيل أكبر مما يسمح به للمقام هنا . ولهذا نكتفي
بمثال واحد يوضح النقلة من نسق ضخم إلى نسق شجي . فالشاعر يبدأ
القسم الثاني من القصيدة بيت عالي الرنين ، ترائي الدلالة بفصل
جاراته الدعائية .

يه إيطاليا! عندك المهادي

ونحنى عن ساكنك المهور!

ثم يخفى في النقى بمحاسن إيطاليا فيذكر إبداع مثاليها في أبيات
تجري هذا المهرى حتى يقول :

لهي تبدو من الملائك يكره

ها جهاد على حطابيه نور

لمرت بالكوت من جانب الحق

في بدنيا فيها الأحاديث زود

ويقتل قلة شديدة الشبه بانتقالات الشاعر القديم ، لأنها تعتمد على
ألف مناسبة ، وهي هنا ذكر الملائك ، فيقول :

لأرضهم جنة وحور وولدا

ن كما تهنى ومالك كبير

لحنها - والحيلا بالله - نار

وهللاب ومنسكر ولسكر

هكذا يكسر النسق فجأة بدخول الخط الآخر .

ورما جمع الشاعر بين العطين في نسق واحد ليحدث نوعاً من
التناغم الخفى المقصود ، وطريقته في ذلك هي الطريقة الأسامية في
كل محاكاة ساخرة (parody) ، وهي استمارة القلب المعجم
ومقوله عادة مبتذلة أو غير جادة . كما في هذه الأبيات :

- أنكر الوقت شرههم فلهذا

كل ربح بأرضهم مسمور

- لا ترى في الصباح لاعب نود

حولك لمرهان جم طير

فإذا عاد إلى ذكر صاحب القصر عاد إلى الخط الصمغ مرة أخرى ، ملتفتاً إلى الزائرة هذه المرة

تلك حال الإيوان يلزمه التاج
ج ، لما حال صاحب الإيوان ؟
قد طواه الردى ، ولو كان حياً
لشى في ركائبك الشغلان
ونزلت حراسة المركب الأمر
فى نجوم السماء والسيران

ويتم هذا القسم الثانى بالحكمة أيضاً ، ويعود إلى الخط الواقعى
للفتند ، مستخدماً المقابلات

إن يكن غاب عن جيبك تاج
كان بالحرب أشرف العيجان
فلقد زلتك المطيب بنجاح
لا يسدائيه فى الحلال صدق
فأله من صنعة الأيام وهذا
من صنيع المهيمن الدنياو
كنت بالأسر حيلة عند ملك
فأنزل اليوم حيلة فى عار
واصلبنا على القصور ، كلانا
هيريسه طوازيء الحدلسان

فالبيت الذى هجته محفوظ غير غاب عن حياته القريب ، ثم إنه يكاد يكون لازماً لبنية القصيدة . فقد أدارها الشاعر على قصر الجزيرة وساكبه ، وبى هيكلها العام على التقابل ، فكان طبيعياً أن يذكر مقابل القصر وهو الحان . وإذا كانت هذه الكلمة خشنة فى أفعال عشاق الأسلوب الصمغ ، لأنها كلمة سوقية لا تصلح فى خطاب الملوك ، فإن حافظاً هنا لا يتكلم بلغة إنسان تعود خطاب الملوك ، بل بلسان الشعب البسيط الطيب ، الذى يقرن حمة الإمبراطورة وقد قدمت عرشها محنته وقد فقد استقلاله . ومع أن القصر هو الرباط المحسوس الذى يوحد الفصتين ، فإن صوت الشاعر هو الرباط المموى الخلق : صوت لا نفس نبراته الشعبية على الرغم من البداية الصعبة المهدية ، حتى إذا بلغ الختام انطلق فى صميم المتكلمين - وما أسهل وروده على لسان حافظ أ - معبراً فى ساحة من صفة من أرسخ صفات شعبه ، ومعتزراً - حاية ما يستطيع من التجميل - عن التفسير فى الصياغة .

• • •

هل أن تغل حافظ بين أنماط الأسلوب الشعرى لم يكن يحوم من مشكلات . مثال ذلك أن محاولته صوغ قصيدة رثاء على الخط الواقعى المألوس ، عندما رثى باسطة البداية ، أوقعته فى شيء من الارتباك . فقد أراد أن يواسى والدها - صديقه حتى - وهو الأديب الشاعر النائر ، العالم باللغة والأدب . والمرأتى فى النساء قليلة فى شعرا القديم بل نادرة ، والمعروف بها فى رثاء سواء لم يشار

لا ولا بلاهلاً سليم السواحى
للشهاوى رواجه والبكور

ويؤكد بين الخطبين خطأً ثانياً عندما يتناول ما يصح أن نسميه بالحكمة الشعبية ، وأستاذة هنا هو أبو العلاء المعرى . فقد نحل المعرى فى الروميات عن الخط الصمغ الذى التزمه فى سقط الزند ، إلا أن حكمة أبى العلاء للمعزل كانت تقوم على فكر متعمق ، وتكتسب مصداقاً دقيقة . ولا كذلك حافظ . ولئن أشبه حافظ أبى العلاء فى معرفته المتشائمة لقد كان هذا هو الحجاب الدقيق فى حكمة حافظ ، ولم يكن حافظ يتخفى ، فكان يعبر عن بواطن التألم عنده تعبيراً مباشراً ، وكان فى مقابل ذلك لا يتعمق فلسفة التألم كما تعمقها أبو العلاء . ومن هنا كانت حكمته - كما سبق الإشارة - أدنى إلى روح الشعب ، سواء أكانت ذاتية الصورة كما يلاحظ حين يشكو أو يرنى ، أم كانت موضوعية كما يلاحظ حين يصف أو يرنى أيضاً . ولم ينجح إلى تكلف فى الصناعة . وقد ظهر هذا الخط للتوسط فى انتمائه إلى البحر بعد أن هدأ واستكان .

أيا البحر لا يهزلك حول
والسماح وأنت خليل كبر
إما أنت ذرة قد حوتها
ذرة فى فضاء ردى صيدور
إما أنت قطرة فى إناء
ليس يدرى غداً إلا القدير

أما قصيدة حافظ فى استقبال أوجيبى فحبرى أبياتها الأولى على الخط الصمغ . فمع أن الخطاب لأوجيبى ، فإن الوصف فى هذا القسم منصب على قصر الجزيرة وصاحبه ، وهو الذى استضافها فى زيارتها الأولى . ثم هو يعتمد على حيلة من أبرز حيل هذا الخط : المبالغة ، التى يقرنها بتكرار خطاى لاسم الاستمهام «أين» . وبعد هذه البداية تزل الشاعر درجة إلى الخط للتوسط فى تلك الحكمة الشعبية البسيطة التى تصور تقديس الزمان ، وتقرب اقتراباً شديداً من الواقع ، فلا مبالغة هنا ، بل مقابلات بين أحوال تعصبية قوية الدلالة ويلاحظ التكرار هنا أيضاً ، وهو حيلة لا نكاد نخلو منها قصيدة حافظ . وبكى تأثير التكرار يختلف باختلاف نوع المنصر المكرر ووضعه ، وتكرار النداء هنا يدل على التصريح كما فى البكائيات الشعبية

كنت بالأسر حيلة الجور بالقص
مر فأصبحت حمة الحيوان
عطر الليث فى فرائك بالقص
مر وقد كنت صرعاً للحماد
وعوى اللب فى نواحيك بالقص
مر ولقد كنت معطلاً للسان
وحبائك الزوار بالخال بالقص
مر وقد كنت مصدر الإحسان

الرائي علاقة حميمة ، كزناء جرير ووجه ، ورتاء الشبي لجلته ، ورتاء أبي العلاء لأمه . ولا بد من صبقية كصبقية المتن حتى يخلص الشاعر إلى هذا الموضوع النائيك . أما في العصر الحديث فلماذا لا ترقى النساء وقد يرون إلى المجتمعات ، وباريس الرجال في الحمة وطيب الأمر ؟ ولقد رقي حافظ الملكة فكتوريا وهي رأس إمبراطورية لا تقرب منها الشمس ، ولكن كيف يرقى امرأة شابة لم يزد أمرها على أن مارست التعليم فترة قصيرة من حياتها ، وكبت - أحيانا - في الصحف ، وحاصرت في المتديبات داعية إلى إصلاح المجتمع ونحسين حال المرأة ؟

آثر حافظ الخط الواقعي المأنوس ، حتى إنه اختار عزوه الكامل ، وهو يشبه منطور الرجز في قرنه من نبرات الكلام العادي ، وراح يتحدث عن وصل أبيها على التعليم ، وسبرها على آثاره ، وموهبها في الكتابة التي تشبه موهبته . ثم أراد أن يبنى عليها بأنها جمعت بين فصائل الكتابة المتضمة وتضائل ربة البيت قال .

بسمنا نراها في قسطرو
من خط أبوات السمر
وسرك حكمة نابي
عزرك الحوادث : واحسبك
فلذا بها في مطبخ
تطهو الطعام على قدر
وإذا بها قسدت نج
خط ونرقص وحز الأيسر
وكأنه بشر أن جلال موقف الرثاء يقتضيه أن يمنح - ولو قليلا - بحر اللحن المصح ، وإن كان الورد قد كبله ، فيقول
علمت هائلة الطور
و نواح هائلة النجر
وسركت أنراب الصبا
حزناً يقططن النمر
يبكي عهدك في الصبا
ح و في الماء و في النحر
وإذا به ، وهو الذي يريد أن يواسي أباه ، يكاد يجارحه
وسركت شبحك لا يمي
هل غاب ريد أو حمر

ثم يرد ذلك بوصف واقعي لا عزاء فيه ، بل كأنه يعلى للرجل قرب وفاته هو نفسه (وهذا ما كان ، فقد لحن بآته بعد قليل) .

غلا نسيره الممو
م إذا نحامل نوحطر
كالفرع هزبه المصايف
فالتوى ثم التكر
أو كالتيماء يريد أن
يخلص من وقع الحور

(عجيب أن يكون للحور وقع)
قد زعزعه يد الظباء
ولسزله يد القسبر
ولكن حافظا يتوهج حين تتمتع أعماقه على أعناق الأب الثاقل
أنا لم ألق قطد البني
ولا البسات على الكبر
لكنني لما رأيت
ت فزاده وقد انفسطر
ورأيت أنه قد كاد يح
رق والرئيس إذا رفر
وشهدته أبي خطا
عطوا لحمل أوغر
أدركت ممي اخون حمر
ن الوالدين ، فا أصر !

وهي على كل حال مريئة غير عادية ، حتى في شعر حافظ
فه ، إذ إنها لا تحلل إلا أصداء خافتة من تراث الشعر العربي في فن الرثاء .

ووقف أحمد محفوظ عند وصف حافظ للطائرة في قصيدته التي أعدها لاستقبال الطيار الماني قضي بك ، فكان من سحرية القدر أن هوت به الطائرة قبل أن يصل إلى مصر ، ومع ذلك فقد نشر حافظ القصيدة بعد موته ، ورأى جامعو الديوان في ذلك ولاء للبيت ، ورأه محفوظ صلاً غير لائق^(١) . ولعلها أناية الفنان لا أكثر ولا أقل . أما الأبيات التي استشهد بها محفوظ فقول حافظ

مثل الشهاب النطر في
تار هفسرت ونسار
فلذا علمت فكدهوة ال
مططر غفرق السمار
وإذا هوت فكسما هوت
أنني المصايف على المزار
وصف أولساسة وآ
ونلة يجسسد بها ازوار
فبطناها الرامون قد
لرت ولسبي بها قسار
لعب الحواد ألق ل
نأ من ربيعة أولسار
أو كالتيماء من الها
ثم فوق حلقه اسطر
وكأنها في الأفق حبي
ن يجمل ميزان البهار
والشمس نلق فوفسها
حلل احمرار واصفرار
ملك تحله لسا الن
سبا فسيأعسلنا انهار

ولم يقف الناقد إلا عند تشبيهات ثلاثة : تشبيه الطائفة بالجواد وبالجماعة وبالملك الذي « تملكه لنا الدنيا » . وليس التشبيه كل شيء في الوصف ولا الوصف - أي تمثيل الشيء المحسوس - كل شيء في الشعر . ومع ذلك يبدو لنا أن هذه القصيدة قد مرجت مزجاً غير منسجم بين الخط المعجم والخط الواقعي للأناضول . فهذا الخط الأخير لا يأبه كثيراً بالتشبيهات ، ولكن حافظاً تكلف إيراد شيء في كل بيت تقريباً . وتشبيهاته جميعاً ضميعة الدلالة ، سواء ما كان منها مستقراً من التراث (الشهاب ، دعوة المضطرب) وما كان مأخوذاً من الحياة المعاصرة (الجواد ، الجماعة ، ملك الدنيا) . وربما كان هذا الخط نفسه سبباً في ضعفها - مع أن عماد هذه التشبيهات إحساس طبيعي بالانحياز (كما صرح في البيت الأخير) يسيطر على المتأخر وهو يتابع حركات الطائفة .

وبما يطرد عبرى القصيدة حين يترك الشاعر هذه التشبيهات ويأخذ فيما سميها الخط المولود ، فتنزب مفرداته ونزائجه من لغة الكلام العامي ، في تساؤل صديق رغم سذاجته ، أو حكمة صادقة رغم بساطتها حتى يقول :

بأيا الطيار طر
إذا بلغت مدى النظر
لقد السها والسرور
من إذا أصبح لك الزوار
وسل النجوم عن السما
في الزوال للشمس اعتبار
هم يستبدونك أن كل
ن الكائنات إلى هوار
والظلم من طبع النظم
م إذا ظلمت فلا تغر
إن الذي برأ السدى
م هو الذي برأ السحاب
في العالم العلوي والـ
سفل أحكام سفل
حتى المصيف طلعة الـ
أقوى وليس له حصار
سفل برهيك السقوى
ي وهي يلازمك الصغار

حكمة تذكرك بفرغور يوسف إدريس . ولكن حافظاً لا يبني قصيدته على هذه النعمة ، بل يطلب إلى الطيار (المنكود لفظ) أن يبع نحية للمصريين إلى دار الخلافة ، وهنا يصبح مرة أخرى إلى الأسلوب المعجم وكأنه أراد أن يبني قصيدته على ثلاث حركات بهر سادج ، ثم تأمل صديق ، يعنى إلى نوع من فلسفة القوة وهكذا يتحول الانحياز إلى ثقة بالنفس وأمل في المستقبل .

...

لعل الأمثلة السابقة لا تدع مجالاً للظن بأن أعماط الأسلوب الشعرى التي تحدثنا عنها تتأير لدى حافظ أو غير حافظ بحيث لا يقع

فيها تزوج أو اختلاط . فالخط الشعرى هو نموذج افتراضي يؤلفه الناقد من صفات معينة في قصائد معروفة ، ولكن يريد وينقص ، ويتنوع ويتعدد ، ولا يتحقق كاملاً في قصيدة ما ، ولا يقيد الشاعر إلا بقدر . فإذا كنا نقول إن البارودى أحيا الخط المعجم وقرضه عن من جاءوا بعده ، فليس معنى ذلك أن البارودى استعار خط شعره من أحد من أعلام الشعر قبله ، ولا أنه التزم خطاً واحداً بحسبته وتفاصيله - كرره من قصيدة إلى أخرى ، ولا أن معاصريه وخطاهم صنعوا شعرهم على قياس شعره . فالخط في علم الأسلوب اسم خاص بالشعر لا يسمى عموماً للعرف ، أو المصطلح ، أو الشفرة أو الكود . أعني أنه طريقة معينة في استعمال اللغة ، تتغير من عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر ، بل من قصيدة إلى قصيدة ، بدرجات متفاوتة وهي لا تتغير من تلقاء نفسها ، بل لأن كل شاعر جدير بهذا الاسم يدخل في صراع معها . فالمهمة العليا للشعر هي أن يعيد خلق العالم من خلال اللغة ، ومن ثم فلا مبرر للشاعر من أن يعيد خلق لغة بصورة ما . ولكن الذي نريد أن نؤكد هنا هو أنه لا يخلق من عدم . فإن أعظم الشعراء لا يصيف إلا شيئاً قليلاً جداً إلى الشعر قبله . وهذه الإضافة تتمثل غالباً في اختلاف التركيب . ومن ثم يمكننا أن نقول عن أسلوب أي قصيدة إنه مؤلف من جملة أنماط أو مصطلحات ، كما يمكننا أن نقول ، ونعنى القدر من الصدق ، إنه مؤلف من جملة انحرافات .

وقد لاحظنا أن انحرافات حافظ ترجع غالباً إلى خروجها عن الخط المعجم إلى خط أكثر شعبية ، رأينا أمثلة منه في مفردات وتركييب مأخوذة من اللغة الجارية ، ومعبرة - في نفس حالاتها - عن أبنية التنمية العميقة للشعب المصري . وقد صرنا ذلك بأن صلات حافظ الاجتماعية والثقافية بالشعب كانت أقوى من صلات البارودى أو شوق . ولكن هذا التفسير لا يتناول الدلالة التاريخية للشعر حافظ ، أو بعبارة أخرى لا يشير إلى منزلة هذا الشعر في تطور الشعر العربى الحديث . فمن الحائر جداً أن يكون الانحراف نحو الشعبية صفة فردية لشاعر ما ، جاءته من ظروف حياته الخاصة ، ولكنها لا تعنى شيئاً بالنسبة إلى حركة الشعر بوجه عام . فذلك نقول إن شعر حافظ جاء على رأس التحولات الشعبية التي بلغت ذروتها في ثورة ١٩٠٩ ، ومن ثم فإن « الخط الشعبي » الذي نتحدث عنه يجب أن يتحدد بالنسبة إلى حاضر الشعب المصرى في تلك الفترة ، والمستقبل الذي كان يستشرف إليه ، لا بالنسبة إلى ماضيه فقط . وبدون غش يكون الخط الشعبي الذي يمثل حافظ - في جانب من شعره - هو خط الـ « رهبر لوالدين الجزار » هذا الخط الذي كان عماده الطرف والتمككة والرفقة ، ولكنه خط يسمي بصفتها أخرى مهمة ، مناسبة لمطالبات العصر ، وإن لم يفقد تلك الصفات الأصلية . هذه الصفة استبدية يمكننا أن نطلق عليها اسم « ترك التجميل » . ولابد لنا من هذا الاسم المركب ، الذي ينشأ ولا يثبت ، لأننا لا نعصد التبدل ولا التثنيك ولا السوية ، كما أننا لا نعصد - بالضرورة - للمكاشفة أو المصحح أو تخير الذات .

فإن أردنا أن نحدد مفهوم « الخط المعجم » دون أن نجعل على مفرد الإحساس بالتمككة كما فعلنا فيما سبق ، لفنا إنه الخط الذى يقوم على

التجمل . التجميل في الشاعر وفي العبارة عن هذه الشاعر أيضاً و«التجميل» كلمة عظيمة الشأن في حضارتنا العربية ، وليست أقل دلالة على هذه الحضارة من «الجميل» الذي اشتقت منه . فالجمال قوة تكون في النفس كما تكون في الجسم ، وقتلاً وصنعوا المرأة بأنها «جميلة» إذا أرادوا مجرد كونها ناعمة أو بهيئة أو رجلاً أو غيداء أو خوداً أو رودة الخ . ومن معاني الجمال الصبر والحياة وأن يكون الرجل مائلاً أمره ، فلا يستسلم لحزن أو غضب . فالتجميل يعني الظهور بمظهر القوة ، التي هي في الوقت نفسه بهاء عظيم للموقع في النعوس . والرجل منا يتجمل بما يقدر عليه ، وما «أجمل» أن تكون المرأة من زوجها «بجمها» ، لا تعني مجرد القوة ، بل تجمع في هذه الكلمة كل ما تكنه له من حب وإعجاب . والنمط القمقم من الشعر يقوم على «التجميل» لأن الشاعر يجمع عاطفته فلا تتبصر ، ولا يربك من نفسه إلا جانب القوة ، فإن مدح رجلاً وجب أن يكون هذا الرجل طاق القوة ليكون مستحقاً للمدح : فالممدوح راسخ كالجبل ، عال كالشمس ، حاتم كالبحر ، كريم كالنمر . وإذا نزل الشاعر محبوبته ظن يسي أن يردف هذا التلذذ بالدعشة لأن طيبة صادات أسداً ، ورميت بهام جنبها فارساً ، الخ . ثم إن الشاعر يجمع أطراف «جمته» ويحكم ربطها بعلامات الإعراب ، وأدوات الربط ، فتظل مها طالت . والأحسن أن تطول «المفرقة» إفرافاً واحداً كما يقول الجرجاني

هذا هو النمط المعجم في فن الشعر العربي وهو النمط الأكثر تمثيلاً لروح هذا الفن ، وإن لم يكن هو النمط الأوسع . فالفنس - عربية كانت أم غير عربية - لا تصير على التجميل قوله الوقت ولا بد لها من أن تصرح أحياناً . ومن ثم قبل العرب ألواناً أخرى من الفن . إلا أن روح الحداثة لا يظهر في تاريخ الفن العربي والحضرة العربية إلا عندما يصبح ترك التجميل هو الاتجاه الأبرز .

إن الزلزال الذي شمل الحياة العربية منذ عصر الحروب الصليبية دفع بالعرب كأمة - شيئاً فشيئاً - إلى ترك التجميل . ومن المظاهر ملحوظة لذلك شيوع شعر المحزون الذي بدأه الموالى في وقت مبكر ، ثم شعر التحامق وبعض نماذجه تشبه ما يعرف اليوم بتيار العبث . حتى أن النباه رهير ومعاصريه وخلفاءه في القرنين السابع والثامن ظلوا يتحمسون على قدر استطاعتهم ، فكان شعرهم ظريفاً دمثاً ، لا فاحشاً ولا غليظاً ، وكان الظرف والدمامة جهلاً لا يقوم أرادوا أن يملكونا أنفسهم في ظروف صعبة .

حركة الإحياء التي قام بها البارودي كانت بحثاً لروح الحضارة العربية ، لا لشعر العربي فحسب . وقد وافقت وقفة الشعوب العربية في وجه المد الاستعماري العربي . ولكن تطلب الاستثمار العربي على المقاومة الشعبية ، مرة بعد مرة ، حتى حل هذه الشعوب أن تعيد النظر في حياتها وقسمها ، في صوب الحاضر والمستقبل ، لا لماضي وحده . ومن ثم بدأت مرحلة فحش اللغات ، التي لم تنته - هي - بقدرة - حتى اليوم .

أصبح ترك التجميل واجباً حتى يعرف الإنسان العربي نفسه . لم يكن له بد من أن «يمسك» نفسه ، ليعبر الصالح والطالح من عناصرها ، قبل أن يحاول «تجميلها» أو «تجميلها» من جديد . وكان حافظ هو طليعة شعب مصر العربي في ترك التجميل . وكأني طليعة كان عليه أن يتحمل المخاطر كان مصرياً فحماً في طباعه عاقر الحمر وعاشر النساء (كما يبدو) في شبابه . وأذكر أن ناشر الطليعة الأولى من ديوانه - وقد فقدتها منذ عهد الطفولة - قدم باب الحمريات بقوله إن حافظاً إنما ضل في الخمر بمداواة لشعره قبله . وهو اعتذار كاذب لا يسأل عنه حاصد . ونظم أبياتاً في التعزل بصابط وسيم . ولكنه كان مؤمناً عميق الإيمان ، بل إنه - في حياته الخاصة - كان أقرب إلى التواكل للدموم ، منه إلى التواكل للدموب .

وكان خفيف القلب ، يفرغ لأهل بادرة ، ويخاف أن يتعرض للسخر والتعديب ، ولكن ذلك لم يحمه - حتى بعد أن كبل بقيود الوظيفة - أن يذبح أشعاراً بهراً فيها باهتلين ، وأخرى يهاجم فيها القصور وصنائع . وإذا كان قد أغنى أنه صاحب هذه الأشعار ، فقد فعل ذلك - قبله - شعراء عظام من أهل العرب ، وما كان لأحد أن يطلب منه أو سهم أكثر مما فعلوا .

وكان لاجع الدكاء ، حاصر البديهة ، وافر الحصول من اللغة والأدب العربيين ، متابعاً لأحداث العالم ، حسن الإلمام بشق جوانب الثقافة العالمية . ولعلك لاحظت فيها أوردناه من قصيدته الرائية أنه كان عارفاً بمجوامع علم الفلك ، وأن معرفته العنسية أصنفت خياله بشعر ظلس أصيل - وهو لم يدع أنه عالم أو فيسوف . ولكنه لم يصنع بذلك كله شيئاً كثيراً .

ولكنه في ترك التجميل كان سابقاً لزمته . فلم يكن حافظ شاعراً متصطكاً (كعبد الحميد المديب مثلاً) ، بل كان شاعراً وطنياً جاداً ، ولم تكن صلاته الوثيقة بالشيخ الإمام محمد عبده ، وبالحزب الوطني ، وبالشيخ علي يوسف ، لتسمح له بأن يتبدل أو يكثر من الهجاء (باب الهجاء في الطبعة الحديثة من ديوانه ، لا يتجاوز ثلاث صفحات) . ومن ثم قد كان المنتظر منه أن «يتجمل» ككل رجل جاد . وكان أصعب شيء أن يواجه شعبه بفضح معاييه ونمازيه . ولعله لو لم يكن من صميم هذا الشعب لما قبل منه ذلك . لقد رأينا - مثلاً - سحرته من أحلاس المقاهي ، ولم يكن هو نفسه يختلف عنهم كثيراً . ولم تكن سيرته محبولة لدى العامة . فقد كان من طرفاء مصر للشعورين ، تتناقل المحلات نوادره وطرائفه هو وأصدقائه إمام الميد ، ومحمد البابل ، وعبد العزيز البشري . ولكن المصري لم يكونوا بحاجة إلى معرفة ذلك ليتقبلوا قده المربوق حسن ، فقد كانوا يدركون من النمط الذي صاغ عليه شعره أنه واحد منهم . لم يكن غير حافظ يستطيع أن يقول :

حطمت الرياح فلا تصبني

وهبت السيلان فلا تعني

فأنت يسامر خار الأدب

بلا أنت بالبلد الطيب

لم يرقط إلا بينقة مثية الأطراف أحاطتها ربطة العنق
ظاهرة كلها للعين

ورعاً اثنت عقدة كرفته يمينا أو شمالاً فتركها غير
عالية ، فهو بعيد عن الأمانة بعد وجهه من
الوسامة ، يلبس جوربه ألباماً طويلة - فإذا كرهه
استبدل به آخر ولم يفعله . ولم يلبس إلا الثياب العالية
التي : ولكن إهماله ونقصه يتركها وكأنها أحبال .

يتوكل على عصا من الخيزران عبيطة . تثنى رأسها
الثناء واسعة ، وقد تطوقت بطوق من العاج الممشوش
بأسلاك معدنية رائحة . لم يترك صدره بدلة قط فهو
ملازم للجاكيت جاثم تحتها صيفاً وشتاء

يلبس مغطاً سميكاً أزرق يسيقه من القطعة
الزرقاء ، بطوها وسخ أحبال لونها إلى لون النحاس
البعيد العهد بالصقل^(١٦)

ويذكر أنه كان يستقبل ضيوفه في المنزل وهو باجلاية .
أما سلوكه في المجتمعات (التي لا يكون الاحتشام فيها لازماً)
فلقد جهداً عن التكلف ، حتى لتحال أن ثمة دافعاً حياً كان يلح على
الرجل لقصص التفات والمناقض ، ولو بلغ حد التشهير بنفسه ! يقول
عن صديقه الحميم ، ونده في الأدب والطرف وكراهة التفات ، عبد
العزيز البشري

« ولا أذكر أنه ضمني به مجلس قط سواء أكان فيه من
نعرف أو من لا نعرف ، أو كان فيه من نعل أقدارهم
ونجل أخطارهم . أو كان فيها من تتاون شأهم ،
ولا تضمر أنفسنا إلا لاحتقارهم والزيادة عليهم .
لا أذكر أنه ضمني به مجلس قط إلا جلاله مداعني ،
وبذل بين يديه أكره مكارهي ، فإذا أهورته ابتكاره
خلقه خلقاً ، وأرجلها من حفر الحاطر أرجل لا ..
ولقد يوعل في الكيد ، ويمس في السخامة ،
ببشره مع من فيها يرمي به من ألوان الهم ، وهو
قد صبح أكثرها لأصت بنا كليب إلى محكة الحبايات ،
والعباذ بالله .. فيقول مثلاً : « ما صنعت أنا وفلان
كذا .. ولا اقترفتا كذا .. وكذا .. وكل هذا ليؤكد
على التهمة » ويوقن الجريمة .. »^(١٧)

ومع ذلك فرمما ضاق بعض الناس بعتابه للرير لبي وعنه ،
ولاسيا حين خالوا أنهم تخلصوا من قبضه لاستمراره ، فامت بموسمهم
أن يوانجهم حاصد مثل هذا القول :

فما قد فت في ماعلها
بعضها الأهل وحب الغربا
تعشق الألقاب في غير العلا
وتفدى بالنفوس الرتب
وهي والأحداث تنهلها
تعشق اللهب ونهى الطربا

وكم فبك يامصر من كاتب
أفقال اليراع ولم يكذب

لا تعللي هذا السكو
ت فقد ضاق في عنك ما ضاق في
أبعجبي منك يوم الوفا
في سكوت الجهاد ولعب الصبي ؟

هو منطلق في التعبير عن سخطه وإبكاره ، لا يستر وراء تشبيهات
واستعارات ، بل يعظم الكلمات كما تأتيه في ثورة انفعاله : كلمات
محب ضاب ظنه في عبويه (« فلا تعللي » ، « أبعجبي منك ») .
ورعاً وجد انقاريء في تردده لاسم « مصر » دليلاً على هذا الحب
على أنه لا يلبث أن يتحول من ضمير الخطاب إلى ضمير التثنية ،
مهر شريك في المسئولية :

وكم خطب الناس من قبلنا
لسلب الحقوق ولم نغضب

وما زال المصريون حائقين على المتنبي لأنه قال فيهم ما قال ، حتى
التبس حاصد كلامه فردده من بعده .

لم يكن الرجل في حياته الخاصة بالتجمل ولا بالتعبد ، ولكنه
كان يكره تحسين المظهر . ودعائه ، في صميمها ، هي شوق من
الصبح المهدب . وفكاته المشهورة مع صديقه خليل مطران توضح
ذلك . فقد كان في أنف خليل اعوجاج طبعه وكان يقول :
أمرم في شابه بركوب اخيل ، ليجمع به الجواد يوما فخط ورضت
عظامه وأصيب أنه . فكان حاصد يقول له : « وأترك جورج ما
باله ؟ أكان يركب سياراً خطك فجمع به أيضاً ؟ » وأبلغ من ذلك
في لدالة على ترك التجمل حكايته مع مطران الذي بلغه أن رئيس
الوزارة آنذاك غضب عليه وتوعدده ، فثار لكرامته ونظم في ذلك
أبياتاً بدأها بقوله .

أنا لا أنصاف ولا أرجى
لمرسي مهيباً ومرجى

فلقيه حاصد بعد ذلك فقال له : « أي فرس وأي سرج ؟ يا أنسى
قل كنى مهابة وخرجي » .

ويصف أحمد محرم طبعه (عندما كان موظفاً كبيراً في دار
الكتب) فيقول :

« انسعت عليه ثيابه فلاح فيها كذلك الشحوص التي
تنصب حل الكروم أو على اليازر لإفراغ الطير .

لا يستبدل قبضه بآخر إلا بعد الزمن
الضربل فهو في اتساع أحكامه يشبه عاملاً في مطبعة .
يوالي صف الحروف وطبع الأوراق غير عاليء بالمداد
ولا بالزيت

قبضه منى وياقته منشاء وأحكام قبضه كذلك ،

لانسبالى لمب القوم يا أم يا صرف الليالى لعبا

يروى أحمد محفوظ أنه كان في حفل وطني سنة ١٩١٩ ، فوقع شاب وقرأ هذه الأبيات ، فصاح به عبد الستار الباسل : اسكت ! اسكت ! هذه أبيات قاطها حافظ إبراهيم قديما ولا مناسبة لها اليوم في ثورتنا هذه (١٨) .

وربما أساء الشاب اختيار الشعر أو المناسبة . ولكن أحمد محفوظ يعلق على هذه الحادثة - سنة ١٩٥٧ - بقوله

« هذا الأسلوب كان حافظ يجمع بين ذم الإنجليز وللصيريين . ودم المصريين اليوم سيج فيج ، فوسلكه إنسان لأبغض الناس ورموه بالخيانة الوضعية . ولكن حافظاً يوم ذلك كان له بعض العذر »

(مسكين حافظ ! أعظم ما فيه ، إنسانيا ووطنيا وشعبيا ، بات شتبا يُعْتَدَرُ به ! ترى هل بين ٥٧ و ٨٢ شيء يسمح بأن تتحدث عن مثل هذه الأبيات دون تأفف ، ودون أن تنهم - مثلا - بالإساءة إلى سمعة مصر في البلاد العربية ؟) .

ومع ذلك فقد أحب الناس حافظاً ، في حياته وبعد مماته ، لأنه كان يمنع فيه لهم ، ولا يسمح أن يظلموا على أي شيء من الحرية البائسة . كان لا يستحي أن يفت في حفل لهم ليرث يقول

لم ألق مولاي لأشد شعراً

صب ليرث القالب يبيع النظام

إما لفت فيه والنفس لغوى

من ككوس القوم والقلب قاصي

فلت ظم الأسي وكابدت عيشا

دون شرب قنده شرب الخمام

لنقلبت في اللقاء زمناً

ولنقلبت في الخطوب الحسام

ومنى الهم نالاً في غزاهي

ومنى الحزن ناعراً في عظامي

ولا أن يشتد جارة الوادي ، وقد اجتمع فروعها لتكريمه :

وقد ولدت على السنين أسأفا

أنزلت لم أعدت حر أكفا

شاهدت مصرع أمراي لبحرني

بصحة عتدا روحي وريحان

كم من حرب نأى عن فلوجنى

وكم عزيز ملى قبل فأنكافى

من كان يأل عن قومي لإهم

ولوا سراخاً وعلوا ذلك الوافى

إلى ملت وقوى كسل آونة

أنكى وأنظم أنونا بأحزان

إذا تصفحت ديوانى لعقرونى

وجدت شعر المراتى نصف ديوانى

يقول محفوظ إنه لا يستعيد هذه الأبيات الأخيرة إلا وجاشت الدموع في عييه (١٩) . لقد أطلق حافظ العنان لأحزانه دون احتشام ، ولم يبال أن يحلو مداحه ، فس أوتار الحزن في أعماق النفوس الشرقية ، والمصرية خاصة . رأى التجمل معضبا إلى الكلب والتعاق ، فطرحه وراء ظهره ، ليرة آدمي ، ومرة أبكى وسلك حافظ الاجتناعى جدير بمزيد من التأمل . يقول عنه صديقه أحمد محفوظ .

« وكان يضيق بالناس في أول قدومهم عليه . كان إذا رأى واحداً مقبلاً من بعيد زجر وغشم وغشم . وقال : « أهو جاي دى عيشة ليه دى . هو الواحد مايقدرش يقعد لوحده ساهه . كان ينطق بهذا الكلام عند قدوم كل واحد . كنت أسمع منه عند قدوم أحمد نسيم وعند قدوم محمد المراوى . وكان يسمعه نسيم منه عند قدومي . وكان يسمعه المراوى عند قدوم نسيم وهكذا هؤلاء . ولكن إذا اطمأن بواحد منا المجلس معه ، تطلق في وجهه وشم وأمر له بالشراب ، وضاحكه ومازحه . ولم يكن هذا اتفاقاً منه . هو لا يعرف التعاق ولا يستطيع صدره المرح أن يصبر على التعاق والمجاملة . ولكنه هكذا ، كان يتحول في لحظات من الغضب إلى الرضا ومن الرضا إلى الغضب » (٢٠) .

وفي الديوان (ج ١ ص ١ : ١٨٧ - ١٨٨) قصة بينه وبين المراوى ، حين احتكف حافظ في بيته بالجيزة سنة ١٩١٨ ، وحين زاره المراوى ورأى ما هو فيه من الكآبة لترحيل أبياتا منها .

أنت في الجيزة عاصف

مسكلاً لخلق السموم

فابح في كسر بيت

قد أظلمت السموم

زاهد في كسل شيء

مطرق ماء عبوس

هكذا كان شأن حافظ الذي لم يكن يصبر عن لقاء الناس ! كان في صميمه إنساناً مستوحشاً ، ككل فنان . وككل فنان مستوحش ، كان يفصح نفسه من اطمأن . وكان تعبده من حبه العميق ، بل حبه الأوح ، حبه لبلاده ، مزيجاً من المثل والنور ، من العطف والسط . ولكنه كان في جميع الأحوال واحداً من أهل مصر ، فحطه وعظمه وحبه وتقوره ، على نفسه ولتفه ، أو من عبه . أو شرب مصر الذي في أمهه

كان مع شعبه في معاناته بين يران الاستعمار ، فقد كان ضحية من ضحاياه . وكان في حاجة إلى فنه كله لا ليثير شعبه ضد الاستعمار ، ولكن ليثور مع شعبه ضد الاستعمار . ومن هنا نبغ أسلوبه الأشد تميزاً في التهكم بالاحتل .

وعن استعمال « التهكم » هنا في معناه المعروف عند البلاغيين ، وهو استعمال العبارة في ضد معناها . إلا أن التهكم عند حافظ نوعي جداً ، فقد يكون للمعنى الظاهر للعبارة معضداً في موافقته للاستعمال

مدحاً خالصاً أو ممزوجاً بشيء من العتاب . وللقارئ أن يحكم على وطنية حافظ كما يشاء ، وإن كان الأتيق أن يرجح هذا الحكم حتى يحيط بكل جوانب العصر ومواقف رجاله . أما المقال الذي بين يديك فلا يتكلم بشيء من ذلك ، وإنما هو دراسة في هي حافظ ، هو لا يتناول مواقف حافظ السياسية إلا من خلال إبداءه الرأي .

ومن ناحية الإبداع الفني نقول إن قصائد حافظ التهجية لا تخلو من بعض التجميل ، لأن فيها غصناً مقطوعاً وكان الشاعر يرى أن التصريح بسوء الحالة والإقرار بالعجز عن الرد أدنى إلى الكرامة من صياح لا يجدي . ولكن الأجدد بالملاحظة هو أن ما تصرح به هذه القصائد لا يمثل حقيقة ما في نفس الشاعر ، وإنما هو أشبه بقناع وضعه على وجهه الغاضب النائر ، لتصل رسالته في أقوى صورة إلى قرائه وسامعيه ، وهؤلاء فريقان : مصريون إن خصصت ، أو عرب إن خصمت ، وإنجليز تجاه المصريين ، أو أوروبيون تجاه العرب . أما الفريق الأول فشان حافظ معه ، في معظم أحواله ، أنه يريد أن يكيه ويدميه كما عرفت ، فلا بأس بأن يرأى في إظهار ضعفه واستكانته لغير قوته . وأما الفريق الثاني - ولا شك أنه كان مهم عارفون بالعربية يقرأون كل ما تنشره الصحف المصرية عنهم ، وآخرون يترجم لهم كل ما ينشر بالعربية - فأى شيء أنكى فيهم ، وهم يزعمون أنهم رسل للندية ، وحياة العدل ، من إظهار ظلمهم في أحسن صورة ؟ صورة العدوان على الضعيف العاجز ، اهتزازاً عما لديهم من قوة ؟ ومن هنا يأتي التهكم ، فقد مسح الشاعر لونهم للادوية خلدت كأبيض درجات الضعف الخلق .

وربما كانت حادثة دنشواي هي التي قدحت الشرارة في نفس حافظ بكل ما كانت مهياة له ، ذاتياً وفنياً ، فابتدع هذا الأسلوب الذي لم يستطع واحد من معاصريه أن يجاريه فيه . فدأبته في حادثة دنشواي بداية رائعة له ، قلنا قصيدته في استقبال اللورد كرومر عند عودته من مصيفه بعد الحادثة بيضعة أشهر ، ثم قصيدته في استقبال خظه السير غورست .

ولكي نوضح خصائص هذا الأسلوب التهنكي نأتي بمثال صغير واحد (مع ملاحظة أنه يتكلم القصيدة كلها في تنويعات شتى) لنقارنه بقطعة من قصيدة حافظ المشهورة في مظاهرة السيدات سنة ١٩١٩ (وهي قصيدة تضمنت أسلوب السحرية للعهد) :

يقول حافظ في قصيدته في استقبال السير غورست :

أقبلونا الرجاء فقد ظمنا
بعهد المصلحين إلى الورود
ومنوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معي الوجود
إذا حلولى الصياح فلا قلنا
لأن الناس في جهد جهيد
على قدر الأذى والظلم يحلو
صباح المنصفين من المزيد

النفوى والواقع أيضاً ، ولكن وراء هذا المعنى آخر هو مناط التهكم . وهذا الأسلوب لا يتحقق - غالباً - في كلمة واحدة أو جملة واحدة ، بل يتكلم القصيدة كلها ، كما ترى العامة يترسلون أحياناً في « القافية » وكل يحاول أن يعجز صاحبه ويبالغ في مسخ صورته . وصدق الشدياق حين لاحظ عن هذه « النقاط » كما يسميها أنها تشبه بالسباب ، وأن من لم يسبق له إلف بها يجد نفسه عاجزاً عن فهم معناها . وكذلك ربما غاب عنا المعنى في قصائد حافظ التهجية لينا إلى الوقوف عند الظاهر في كل كلام يخلو من تشبيه أو استعارة . ذلك لأننا نتصحب في قراءة الشعر ذخيرة من قراءتنا السابقة ، وقلنا نستخدم معرفتنا بأساليب الدعابة ضد المصريين حين يجتمعون في محال السمر . وقد وصف حافظ هذه المحال حين رأى أسد رفاق صباه فقال

لكم لنا من مجلس طيب
بمسلكه هارون أوجعطر
يلعب باللفظ كما نظني
ونفسه للمنى لا يظهر
وتصدر التنكسة عموكة
عن هيرنا في الحسن لا تصدر

وغالباً ما تعتمد الكفة على أسلوب الخورية لإضمار المعنى ، ولا يلزم ذلك في التهكم ، فإن التهكم أكثر جدية وأقرب إلى طيبة الكلام المكتوب الذي يعتمد على إعمال الفكر ، لكنه إلى الأدب النفوى الذي يعتمد على البديهة وسرعة الخاطر . وفي التنكسة فالحا ميل إلى العبث (وعند فرويد أنها عبث محض) في حين أن التهكم يرمى إلى هدف واقعي .

ولا يخلو التهكم عند حافظ من آثار من ذلك « التجميل » الذي قلنا إنه سمة ثابتة للشخصية العربية . وكأنه نجمل المضطر . فهو في قصائده التهجية حائق على المستمر المضطر ، ولكنه لا يجد بداً من إخماء حنقه ، لأنه لا يملك لهذا المستمر دفعا ، ولو أن الشجاعة واتته ليلعن أعداء وطنه لكان - على الأرجح - صادقا في التعبير عن شعوره ، كادماً في تصوير الواقع . فقد كان « القوم » آنذاك في أوج سلطانهم ، ومصر بين أيديهم بلد فقير ضعيف فقد الناصر والمعين . فالدولة العثمانية - صاحبة البادية الاسمية - مشغولة بمشكلاتها الداخلية ، ولمسا قد انقضت مع « القوم » على اقتسام العالم العربي ، وكنت عن مناوأة السياسة البريطانية في مصر . وإذا نلتج حافظ الأسلوب الشعبي في التعمية ليكون صادقا في التعبير عن شعوره وص الواقع في الوقت نفسه . وليكون - فوق هذا وذلك - قلنا يعرف كيف يتصر بالكلمة حين يحمل عدوه الجبار هدفاً للسخرية

ولا بد من التنبيه هنا إلى أن المقصائد التهجية - حسب وصفنا - هي قصائد معدودة يخاطب فيها الإنجليز في مناسبات معينة . وله - غيرها - قصائد ومقطوعات كثيرة يحاجم فيها السياسة الإنجليزية في مصر هجوماً صريحا ، وله أيضاً قصائد يمدحهم فيها

جراح في النفوس نرون نورا
وكن قد اتعلمن على صديد
إذا ما هاجهن أنى جديدة
هشكن سرائر القلب الجليل

فالآيات الثلاثة الأولى قد بنيت كلها على أفعال طليعة ، تظهر للمصريين في صورة الصف للنهاي ، فهم يطلبون من أعدائهم مجرد إعطائهم شيئا من «الرجاء» ، أو التكرم عليهم بمجرد «الوجود» ، وفي البيت الثالث ينحصر الطلب في عدم مؤاخذه المصريين إذا ارتفع صياحهم من الألم . والآيات الثلاثة التالية مؤلفة من جمل خبرية نصف كيف وصل المصريون إلى هذه الحالة . فقد استمر الأذى والظلم بلا ترح ، فصياح الصائحين لا يبعث من ألم من أدى واقع ، بل من إشتاق من أدى جديد نشد . وشبه الشاعر تكرار الإساءة بمرح متلاً قبحاً ، فكلمة هبجه حادث جديد تضاعفت سورة الألم .

فالوصف ، والتشبيه ، والرجاء ، كلها متعلقة بجماعة المصريين وفي مقابل ذلك لا يذكر الإنجليز إلا بضمير الخطاب في كتابة واحدة جاءت على أسلوب التهكم البلاغي المعروف (المصطنع) لذلك يمكن أن يهيم هذا القسم من القصيدة على أنه استعاطف مصر . وتدللت المستعمر لا يرهوى . ولكن اللبالة لقد أظهرت الضعف والمطالبة بأبسط حقوق الإحسان - الوجود المقترن بالأمل - بصوران الفريقين جميعاً وقد لجردا من إنسانيتهما : هذا لفرط تواضعه وهذا لفرط تطاوله . وهو معنى تردد كثيراً في شعر حافظ على اختلاف موضوعاته ، وصرح به في شعره السياسي حين قال عاطفياً الإنجليز أيضاً .

لا تذكروا الأخلاق بعد جهادكم
الصايككم ومصائبنا مبان
حاربتم أفعالكم لمعاربوا
أفعالنا فتنام الضمان

ثم إن هذه القصيدة نفسها تنقل بين مواقف متعددة مختلفة في الظاهر ، تتول كلها إلى الانتظام في أسلوب التهكم الذي نحن بصده ، لأنك يجب أن تتجاوز المعنى المباشر (كما لجاورباه في الآيات السابقة) إذا أردت أن تعتبر القصيدة كلا متكاملاً الأجزاء . وهذا فرض يجب ألا تستكثره على حافظ ، لا لأنه شاعر عظيم ، ظلمك لا تعدد كذلك ، بل لأنه هو ما يفعله الرجل من عامة المصريين حين يصد إلى أسلوب التهكم في حديثه . فربما رأيت بشق الحديث ليمز خمرة هنا وخمرة هناك ، بينها شبه حباب ، بعدها شبه سباب ، يليه شبه احتذار يسل غيط المخاطب ولا يسمع له حتى بالمؤاخذه .

بضول حافظ وكأنه يشمخ على السير غورست :

فتح ضلالة التاميز هنا
كشانا سائح النيل السعيد

ولكنه في الحقيقة لا يشمخ ولا يتكبر ، بل هو يتهمك أيضاً ، لأنه يقابل بين «خصاصة التاميز» ، و«سائح النيل السعيد» - والربط بينه وبين لطف طباع المصريين معنى مألوف . وإذا كان فهو يعود إلى معنى الصف والقوة ولكن بمعنى الصورة السابقة . فقد أصبحت القوة صلوا ، وأصبح للصف لنا ولطفا . وإذا كان التهكم في صورته السابقة قد انطوى على معنى إنساني رفيع ، وهو أن تطاول بعض البشر على بعض يعقد العريفين إنسانيتها (لا على مجرد الاستعطف كما يلوح النظرة المجل) فإنه في هذه الصورة الثانية قد انطوى على معنى إنساني ووطى معا ، وهو أن كل جماعة من البشر ينبغي أن تسلك الطريق الذي يلائمها ، فإذا كانت دماثة الأخلاق تحسب في بعض الأحيان ضعفاً فإن قوة الشكينة يمكن أن تعد كبراً وعجزة . ولكل وجهة هو موليا . وقد أكد حافظ الدلالة الرمزية للنيل والتاميز بالمقابلة بين المعين «نح» و«كشانا» .

وقد يطول بنا الحديث ويتشعب لو ذهبنا لتحلل القصيدة كلها على هذا النحو . فلنكتف بهذا القدر لبيان ما تقصده بالأسلوب التهكمي ، ولنتقطع من قصيدة «مظاهرة السيدات» آياتاً قليلة توضح الفرق بينه وبين السحرة العادية :

حرج الهولاني بحجر
ن وحت أرباب جهمه
... بحرين في كنف الرقا
ر وقد أبين شعوره
وإذا يجرى مسجل
والخيل مطلقه الألف
وإذا الجنود سبورها
قد صوت لنحورهنه
وإذا المدافع والبنا
فق والصرارم والأسمه
والخيل والفرسان قد
صوت لطلالاً حروفه
والورد والبرجان في
فاله قبل سلاحهنه
فسطاحن الجبلان ما
عانه لتسب طأ الأجند
فتضطجع النوان والن
نون لسيس هن منه
ثم انزمن مسجل
تالصل نحر لصورهنه

فهنا سحرة من القوة تدل عليها المعاني المباشرة للآيات ، لم يخرج الشاعر أن يحى شيئا من انفعالاته ، لأنها انفعالات مرحة مبرأة من الألم والقهر ، بخلاف ما رأينا في القصيدة التهكمية . وإنما انصب عن الشاعر على حشد الصور في جانب «القوة» التي جاءت بكل ما لديها لتقابل تحدى «الصف» لها . فأكثر من الأسماء

المعطوفة ، واستخدم إذا الفجائية ثلاث مرات في أوائل الأبيات ، وقابل بين عناصر شديدة التباعد : «ميشين في كتف الوقار» - «الحبل مطلقه الأجنة» ، «سيوف الخند» - «غور النساء» ، «المدافع والبادق والصوام الخ» - «الورد والريحان» . وقفة السخرية في وصف المعركة :

فسطاحن الخيشان صا
عات تشيب ط الأجنه

والذي تبغى ملاحظته هنا أن الشاعر لم يسرف في المبالغة كما هوود الشعراء العرب أن يسرفوا حين يسلكون طريق المزل ، فلم يقل شيئاً مثل :

ولو أن برعوتاً على ظهر نخله
بكر حل من نيم نولته

وذلك لأنه بعد القرب من الواقع حتى لا تحول السخرية إلى عصر الميث

ارتكزت هذه الدراسة - ككل دراسة أسلوبية - على سمات مميزة للغة حافظ ، ولو أنها انحازت «الخط الشعري» بدلاً من السمات اللغوية المفضة في الأصوات والفردات والجميل . فكان طيبها ألا تناول قصائده التي طلب عليها الخط «التقليدي» الفخم وهي كثيرة في ديوانه ، ولا تلك التي خلصت للخط الشعبي المألوس ، وقد احتوى ديوانه على أمثلة منه ، لعل أبرزها قصيدته في

تكرم حفي ناصف (باب الإخويات) وقصيدته في وصف كساء له (باب الوصف) . بل إننا لم نحاول أن نتبع كل «الأنماط» في شعره . لهذه دراسة تأمل أن تقوم بها ، أو يقوم بها غيرنا ، يوماً ما ، للشعر العربي في مجموعه . لفهوم الخط - في تصورنا - يجمع بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب وعلم الأسلوب على صعيد واحد . ولكننا هنا ارتكزنا على فكرة «الخط الصخم» وحاولنا تحديد مدلولها لنكتشف عن «انحرافات» حافظ عن هذا الخط (باعتباره نمطه الأساسي) نحو الخط المألوس . ودرسنا أنواع هذه الانحرافات ووظائفها ، ولاحظنا أنها كانت عنده وسيلة للتعبير الداني وبالقرب من الواقع في آن واحد ، وبهاتين الخاصيتين كان حافظ رائداً من رواد «الحداثة» كما نهيها اليوم ، كما كان شاعراً صاحب أسلوب ، لا مجرد متشر إلى نمط .

أما مقاطعه الحكيم وقصائده التهكية ، فها - في تقديرنا - أدل على ارتباطه بالخط الشعبي المألوس : الأولى من حيث المضمون ، والثانية من حيث الشكل .

ولعلنا بذلك قد بدنا تفهم حافظ شيئاً من الجهد العلمي الذي يستحقه . لا لأنه شاعر مظلوم ، ولا لأنه شاعر عظيم ، فقد لا يكون هذا ولاذاك . ولكن لأن الشغف بالمقارنات في نقدنا العربي ، قديماً وحديثاً ، قد جعل النقاد يقيسونه غالباً بمقياس شرق ، ضايت عنهم سماته المميزة ، أو انغمسوا إليها ليبرجوها وسقطوها فحسب ، وهي هي الملتاح الصحيح لفهم شعره ، قبل تحديته قيمته في ميزان الفن ، وميزان التاريخ .

الهوامش :

(١) أردت أنوه - على الخصوص - بحال النقاد عن حافظ إبراهيم (شعراء مصر وديانهم في الجليل ناصف) ، فهو تفهم طريق شعر الرجل ومكانته في تطور الأدب الحديث . ونحن في مقالنا هذا سننزل بهم أو نضرب ، ولا نكاد نلتصق إلى تفهم ، لأن التفهم متوقف على قليل الشخصي والناخ الفكري السائد . ولكن النقاد هم قبيد لشعر حافظ على فهم موضوعي يجمع بين مجالات التاريخ وسطحيات الفن ، وهو السج للخط حديثاً ، وإن كنا قد جئنا في هذه الدراسة غالباً لرصد السمات الأسلوبية

(٢) «حياة حافظ إبراهيم» (القاهرة ١٩٥٧) . ص : ١٣٥
وعلى الكتاب كثر من المعلومات عن حياة حافظ

- (٣) للرجع منه : ص : ٢٢٥
- (٤) م ن : ص : ٢٠٧
- (٥) م ن : ص : ٢٠٥
- (٦) م ن : ص : ١٥١ - ١٥٢
- (٧) طاهر الطائسي : شرق وحافظ (القاهرة - كتاب نخلان مايو ١٩٦٧) ص : ١٤٩
- (٨) م ن : ص : ٢١١ - ٢١٢
- (٩) م ن : ص : ١٩٤
- (١٠) م ن : ص : ١٧٦

للكتاب و الإخراج
المتميز

دار الشروق

تقدم الأعمال الكبيرة والجديدة

• مصحف الشروق المفسر الميسر

• في ظلال القرآن الكريم للشريد سيد قطب

• المعاجم والموسوعات

• كتب التراث

• الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

• السلاسل العلمية للشباب

• أجمل الكتب والسلاسل للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة: ١٦ شارع جواد حسن، هاتف: ٧٧٤٨١٤ - ٧٧٤٥٧٨ - ٧٦٤٨٣٠ - بريقا: ٢٢٠٢ - القاهرة - ٩٥٩١ SHOROK UN

دار الشروق بيروت: ص ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٠١ ٣١٥٨٥٩٦٣ - بريقا: ٢٢٠٢ - ٢٠١٧٥ LE SHOROK

المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم

أحمد طاهر حسنين

الشعر بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء . والشاعر الجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانيات في تشييد بنيانه وتسخير كل ما يراه مناسباً لتأسيسه وتأمين غايته . ويظهر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية وبحكم له أو عليه هل هذا الأساس من هنا تأتي أهمية المعجم الشعري ، أو قل العناصر الأساسية التي يشكل منها الشاعر قصائده ومقطوعاته . وهذه العناصر تمثل في مجموعة الكلمات التي يستخدمها ، والنصير التي يتدعها أو يلقدها . وكذلك الرموز التي يسوحها لوظيفتها خدمة هذا الغرض الشعري أو ذاك .

هذه العناصر لغوية بالدرجة الأولى ، ولذا فإن فهمها على أساس للتعبير والقيم اللغوية يكون أدهى إلى استخلاص نتائج يمكن أن توصف بأنها مطمئنة ويمكن الاعتماد عليها . ولكن بالرغم من «لغوية» هذه العناصر فإنها تحتاج للكشف عما بصفة أمور غير لغوية كمنافسة التكنيك مثلاً ، وهو طريقة الشاعر لإخراج تجاربه في شكل قصائد تتحرك معاً . هذا بالإضافة إلى استخدام الإحصاء كوسيلة ضرورية لدراسة ، وكلما كان هذا الإحصاء أشمل كانت النتائج أصدق وأقوم لباتاً .

وعلى أية حال فإن الاهتمام بالنص يبنى لطائف الأولى والأخير ، وهذا قد يتطلب قراءته رأسياً وأفقياً على حد سواء . أفقياً لرؤية طريقة الشاعر في ضم كلمات بعضها إلى بعض في البيت الواحد . ورأسياً لمعرفة أي أنواع الكلمات يختارها على وجه الخصوص من مخزونه اللغوي^(١) . والقراءة الأفقية التي تسترشد لتحليل النصوص ومحاولة فهمها في ضوء الأطر اللغوية والأسلوبية بمعناها الدلالي الواسع إنما تؤدي بالضرورة إلى تجنب التعميقات الملية ، وهي التي جُمعت على صدر نقدنا العربي قرونًا طويلة في القديم والحديث ، بل وضعته دائماً موضع اتهام بالعمومية والندائية والتأثرية

الدراسة هنا لتحل محل الباحث من أحد هذه العوامل أو غيرها كلها ، لأن القصد هو طرح تفهيد ضروري يستقطب الحقائق كما هي ، ومن ثم يبتدئ بنا عن التعميمات والتعميمات معاً . وقد نجد تبريراً لهذا الفصل المصطنع بين الظواهر عند ريبه ولبك Weltek ، الذي يذهب إلى أن الفصل أو التثقيب أحياناً يكون مدعاة للالتصام والتجميع بعد ذلك^(٢) .

البث الشعري عند حافظ يبدأ من الـ «أنا»

يقول ماكجوبسون R. Jakobson إن الـ «أنا» وحدة ذات دلالة

إن التحليل الشعري للشعر يؤدي غالباً - إذا أحسن استعماله - إلى نتائج أكثر موضوعية وحيادية ، لأنه في جوهره إنما يعتمد على قيم موضوعية ملموسة ومنزهة عن كل الأعراس

هذا الهدف ، وفي ضوء كل تلك الحقائق ، برصد في هذه المقالة لظاهرة «المعجم الشعري عند حافظ إبراهيم» : أبعاده وخصائصه ، وذلك من خلال منظور لغوي حالي ، قد يغفل عمداً أن يتعرض للعوامل السياسية والاجتماعية والنفسية وغيرها مما كان له تأثير في بلورة الشعر نفسه . ومع هذا فقد تأتي حقة

هامة ، إذ إنه يمكن اعتبارها Shifter أداة انتقال أو معامل تعبير . وهي دائم وباطح تحمل معنى الـ agent العامل أو الفاعل ، ومن هنا فهي تفرض على أسلوبها تركيبة معينة حيث يستلزم وجودها أن يعقبها اسم أو صفة أو اسم فاعل أو فعل مضارع ، وكل ذلك يصبى على جعلها طابع الاستمرار ^(٣٧)

كذلك فإن قيمتها في التعبير الشعرى بالدات إما تبرز من علاقتها الوجودية بمفعولها ، وذلك عكس الـ « هو » أو المذنب الذي يحدده دائما القواعد التقليدية ، وتختصره غالبا في سياق لغوي صرف ، قد يشير إلى الطبيعة صوما ، أو إلى غير العاقل على وجه الخصوص ^(٣٨)

أصنف إلى هنا أن بعض النقاد إما يرون أن الشعر ليس صورة ولكنه علاقة ، ومادام الأمر كذلك فإن الـ « أنا » ، أو الضمير الذي يعبر بنفسه إلى الآخرين يكون له وزنه في العملية الشعرية على وجه العموم . ^(٣٩)

حين ينقل هذا إلى ساحة ماغن فيه : شعر وحافظ إبراهيم ، فقد نجد أكثر من تبرير معقول لتكيزه على هذه الـ « أنا » . والذي يقرأ ديوانه يدرك أن تعبيره عنها ، أو بالأصح تعبيره بها ، واضح جدا ويكاد يشيع في الديوان كله ، على نحو يجعل له قلايا ملحوظا إلى حد بعيد . ونخشي الإطالة فننصر على رؤية هذه الظاهرة في مطالع القصائد فحسب .

هذه الـ « أنا » تفتح مقطوعتين إحداها هي كالتالي :

أنا العاشق العال وان كنت لا تفرى
أعيدك من وجد كلال في صدى ^(٤٠)

والثانية في الإنشائيات

أنسا في البررة لسا

ليس لي فيها أنيس ^(٤١)

هذا إلى جانب ظهورها في قصيدة مدح بلفظ « إلى » :

إلى دعيت إلى استغفالك فجاء

فأجبت وهم شواغل وسقامي ^(٤٢)

وفي قصيدة في الوصف بلفظ « كأن » :

كأن أرى في الليل نصلا مرعا

يظير بكلمنا صفحنه شرار ^(٤٣)

وأحيانا يعبر عنها حافظ بطريقة تختلف عن إيراد اللفظ نفسه ، وذلك مثل افتتاحياته :

لي كساء ، أو : سور هندي ، أو : لي جك ، أو : مالي أرى ^(٤٤)
أو طريقته الأخرى :

لا تلم كفى ، كم مر لي ، معن بعسى وأنشقي ، رخوا على ياني ، دعالي رفاي . ^(٤٥)

أصنف إلى هذا أن « حاضنا » يركز في افتتاحياته على هذه الـ « أنا » من طريق آخر هو استعمال الفعل عاصيا أو مضارعا مستندا إلى المتكلم

الـ « أنا » يعبر عنها ببناء للتكلم المستند إلى الفعل الماضي في افتتاحيات :

لحت ، صدقت ، قصرت ، أتيت ، سألت ، رجعت ، حطمت ،
نصبت ، أتيت ، تناميت ، عجبت ، سكت ، سمعت ، رميت ^(٤٦)

وأحيانا يعبر عنها بالمضارع المستند للتكلم وذلك أمثال :

أعسك ، أحمد ، أراك ، أدنك ، أعشى ، أبكي ، أفرى ^(٤٧) .

هذه الـ « أنا » يعبر عنها أيضا بطريق صمي ، وهذا واضح في مطالع

- بحيلك من لؤلؤ الكنانة شاعر
- حسب القوالي وحسب حين ألقيا
- ملككت علي مذهب
- ملكتم علي عنان الخطب
- لسند بت محمودا ^(٤٨)

هذه الظاهرة ملحوظة بوضوح في الديوان كله ، وبخاصة في افتتاحيات القصائد ، وبالتحديد في الشطرة الأولى من المطلع ، حتى إنه حين كان يبدأ بشئ آخر فسرعان ما يعود فيؤكد هذه الـ « أنا » في الشطرة الثانية من البيت الأول في القصيدة وأمثلة ذلك

- أنا فيه أنه مثل الكسان
- أنا بالله فيها مسجور
- إلى أراك هل شيء من الصجر
- يا سالفني حين بالصبيان ^(٤٩)

حافظ دائما هناك وكأنه يبدأ إرساله بـ « هنا حافظ » . وهذا إن لم يكن في الشطرة الأولى في مطلع القصيدة فهو حتما في الشطرة الثانية . ولزيد من الأمثلة قرا

- فهذا يوم شاعرك المهدي
- ورحمت أولي جمعته
- وأليت أنثر بهم أشعاري
- كنت حينها يوم لصاب ^(٥٠)

السؤال الآن : ماغزى التذكير على هذه الـ « أنا » تلك الومرة في مطالع القصائد ؟ وهل مردها حاجة وحافظ ، إلى إثبات ذاته كإسان أو كشاعر أو كمصو في مجتمع ؟

ربما كان مشأ هذا التعبير هو شعوره بحسريته شعورا ملك عليه نفسه كوطن حر ، وكأنه لم يعد مجرد فرد بل يتحدد فيه كل للصريين . ويؤكد هذا ديوانه كله ، في شتى الأعراس التي قاها ، فجميعها إما للتاس أو عهم . وإذا كان الأمر كذلك فقد يتحدد

وسقائها نطل الرسالة مباشرة والاتصال مستمر

التكرار والمطابقة

من أهم ما يميز المعجم الشعرى لدى «حافظ إبراهيم» صهرنا التكرار والمطابقة ، هي الأولى مجده يكرر في البيت الواحد كلمة أو تركيباً أو حتى جملة بأكملها ، وفي الثانية مجده يأتي في البيت الواحد بالكلمة ومقابلها أو عكسها .^(١٧)

إن التكرار في الشعر يكاد يرتبط ارتباطاً وثيقاً بظاهرة الإثارة ، فالشاعر الذى يقصد بشعره إلى الحافل والمناسبات والجمهور يكون دائماً أحرص ما يكون على إيلاج رسالته عن طريق «تخفيف» الاستماع ما يقول ، وهكذا كان «حافظ» . واقرأ له :

ثم أشرقت في المنار عليها
بين نور الهدى ونور الصواب
وقوله

أنت نعم الإمام في موطن الفرأ
ي وسم الإمام في الهرب
وقوله .

إن صورك لأبنا قد صورا
ساج الفخار ومطلع الأنوار
أول تقصرك لأبنا قد تقصروا
بين السنى محمد الفخار
وللتكرار عند «حافظ» أكثر من طريقة ، فهو أحياناً يؤكد الفعل باستعمال المفعول المطلق المبين للزعم ، وذلك مثل :

خضع البحر إذ ركبت جوارب
به خروج القلوب يوم الحساب
وقوله .

قلت عن نفسك قولا صادقا
لم تضبه شائبات الكذب
وقوله :

ولعلم فعل الرجال وكم
يوم الفخار كأمة الجباب

ولكنه في أساليب أخرى يورد مشتقين من أصل واحد : اسم فاعل مثلاً واسم مفعول كما في قوله :

لمعرك محروس وبك حارس
وأنت على ملك القلوب أمير

أساس هذه الظاهرة في ثنائية جذيرة بالملاحظة ثنائية التجانس ، لا ثنائية الصد أو الاختلاف . «أنا» لدى حافظ هي «نحن» ؛ وبذلك تتطور نبرة الإرسال من «هنا حافظ» - كما أشرنا من قبل - لتصبح «نحن هنا» أو «هنا مصر والمصريون» . والذى يقرأ قصائده يفرك بوصف شيرع هذه الروح الجماعية ، وبصفة خاصة في تلك القصائد التى يبدؤها بال «أنا» . وعلى ذلك فإن هذه ال «أنا» عند «حافظ» ليست كذلك ال «أنا» التى نلاحظها عادة في شعر الشعراء الرومانتيكيين ، لأن «أنا» هؤلاء الرومانتيكيين إنما تتميز بأنها تخالف بين الفرد والآخرين ، ومن هنا تولد الشعور بالانتماء إلى عالم آخر يمثل في غربة الشاعر^(١٨) ؛ وهذا عكس ما نلاحظه لدى «حافظ» . «أنا» عنده ترتبط بالجموعة ، ومن هنا جاءت ثنائية أنا - نحن لتتكرر ثنائية أخرى هي أنا - أنت^(١٩) . إن «حافظ» ما يلبث أن يمتنع قصائده بال «أنا» حتى يقهر وبسرعة إلى المحاجة بمواقرأ قوله

أهيك أم أشكو فراقك قلالا
أهاليتى كنت السجين المصفا
فلو كنت في عهد ابن مطرب لم يقل
لصاحبه الأكبرى ولأنتى هذا^(٢٠)

وأبضا قوله :

أحمد الله إذ سكنت مصر
قد رماها في قلبها من رماكا
ويستمر في حمية المحاجة بإيراد كلمات : سواك مركز وقاكا
شماكا ، رماكا^(٢١) .
وكذلك يقول :

أولك وأنت سبت اليوم غضى
بـمصرتك فروق هام الأولينا
ويستمر في إيراد : وأوتيت ، وما دانيت ، فون ، فكان حريصا ، وكن أمينا ، فحسبك ، وإنك .^(٢٢)
ومثال آخر

أهزى القوم لو سجوا هرالى
واهلن في ملكيتهم دلال
يقول بعد ذلك مخاطبا الملكة لثنية قتل هلاك ، كتاجك ، كقروك ، ملأت الأرض ، وشدتوه وكنتو ، وسيرتو ، وأمطرتو ، ودريتو ، فاجلتو ، ميتو^(٢٣)

وعلى حد ترتبط الثنائية الأولى بالثانية على هذا النحو

أنا - نحن - أنا - أنت (أنتم) ؛ ودلالة هذا كبيرة ؛ فهو إذ يقول شعراً إنما لا يقول لنفسه وكفى ، بل يقوله للناس . وهنا يتوارى أهم عناصر البيت أو الإرسال الشعرى لديه : صليح ومستمع ،

وبالرغم من أن التكرار جاء تقريبا في شتى الأوزان والبحور فقد حاولت أن أثبت أن أي البحور العروضية كان أوسع حيزا وأرحب نطاقا لتحمل التكرار أكثر، وقد لاحظت أن التكرار لدى «حافظ» قد ساعدت عليه بحور الخفيف والكامل والطويل على هذا الترتيب كثرة وقلة

أما عن ظاهرة المطابقة فإنه قلنا نقرأ شعرا لحافظ ولا نجد فيه ذكرا
سكلمة وعكسها ، وأحيانا كان هذا يستولى عليه مبروح يقابل تقريبا
في الشطرة الثانية كل ما يكون قد أتى به في الشطرة الأولى والشكل
الآتي قد يوفنا على محطات التقابل وتوزيعاته في شعره ، والمطابقة هنا
تم بين أسماء أو صفات أو صور لاسم الفاعل أو الظروف أو الأفعال
عمرها .

تثير الكرات السوداء إلى مكان الكلمتين المتقابلتين ،
والمتطلبات هنا مقسمة على أساس عدد الكلمات الموجودة
بالشطرة ، وهي متسعة أو ضيقة حسب كل كلمة . وهذه فقط مجرد
مبادئ ثلاث مسائل : (٢٤)

إن المطابقة بين الكلمات ظاهرة متعشبية تقريبا في كل دورية
الشعراء من قديماء وحديثين ، وقد رحرت كتب ابلاغة والبعد الأدب
بدراسها على أنها لون من ألوان البراعة اللغوية تحسن الكلام وتزيد
إيصاحا ومزية . ولكني مع هذا لا أطرح المسألة من هذه الزاوية
التعشبية ، وإنما أتبه إليها لولا : لأن توزيع هذه المقابلات على هذه
النحو أو ذاك إما يحقق نوعا من التماثلية symmetries تجبر
لذلك علاقة وثيقة بالحركة الأنشبية في الشعر ، وإلى أي مدى يجرى
توارد الكلمات في البيت على محور محدد (٢٥) . ولأننا لأن هذه
المقابلات إما ترتبط بالأوزان واليخوارق العروضية . لقد لاحظت أن
كلا من محور البسيط والسريع والخفيف على التوالي كان يسمح بإيراد
الكلمة ومقابلها في شطر واحد ، ونادرا ما كان المقابل يأتي في
الشطر الثاني . أما عرا الصويل والكامل فكلاهما كان يسمح بإيراد
الكلمة وعكسها في الشطرين ، ولا عرو فانطويل والكامل أكثر
اليخوارق حروفا وحركات ، وهذا ما يجعل فيها ميسرا لممارسة هذه
الرياضة اللغوية . وهذه النقطة قد تفتح المجال لمناقشة أوسع حول
علاقة التزامن بين الأفكار الشعرية والأوزان وأينها أسبق

استخدام حرفي : الفاء :

إلقاء العاطفة لها دور بارز جدا في عملية انتقال «حافظ» من
عصر إلى عصر ، ومن ثم فإن لها أكثر من وجهة

من الرابطة بين مقدمة القصيدة والخلوص إلى العرص
الأساسي ، أو هي أداة الانتقال السريعة ، وذلك كما في تهنية
«حافظ» للإمام محمد عبده «بمنصب الإفتاء» فهو يبدأ بقوله .

بَلَعْتَ لَمْ أَنْسِبْ وَلَمْ أَهْزِلْ

ولا أنصف كناسا ولم أهك منزلا
ولا أنصف بين الهوى والتدليل

وَلَمْ أَفْعَلْ مَطْعَرًا وَلَمْ أَتَّهَلْ

العاء نأى و اليت التات تَدْخُلنا فى الغرض الأساسى من
التقصية فى ثمانية أليات متابة يَدْخُلها تقوله :

قلم يبق في قلبي حديقته موهبها

نجدوں بہ ذکری سبب و منزل^{۲۶}

الفاء أحيانا تستقل لتقدم شيعة ما ، وذلك كما هي في البيت
الثامن من قصيدة أخرى في مدح الإمام محمد عبيد ، أيضا ، حين
راح الشاعر يعثد مراية الإمام حتى أصعبه إلى مكانة يقول له
عندما -

فَكَانَ لِفَطْلِكَ ذُرّاً حَوْلَ لَيْتِنَا

الحمد لله العظيم والشريف العظيم (١٧)

وفي أحيان أخرى كان الشاعر يستحلم هذه الفاء يستحضر بها صورة العمل والزمن معا ، وفي هذه الحالة بعدها تتكرر في أربعة

المسطرة الثانية

العدد
المركب

إمكانات
بسر

خلفيات
بكار

والبرم

كولما

إماتنا

المفرد

كشرا
كشرب

عورث
الامر
ماتصف

المسطرة الأولى

مطب
برمة

أفرو
أولم

زافورا
مرك

بالأكس

طوشا

كمر

الشرية

مقسم
أفست

عورث
الياس
مادرم

آيات متتالية ، وذلك في مدحه للبارودي .

فلما رأوني أبصروا الموت مقبلا
ومما أبصروا إلا لقاء مجدا
فقال كبير القوم قد ساء فأننا
فلما نرى حقا عصف تقلنا
فليس لنا إلا لقاء سيئه
والأصل السيف منا ونورنا
فخطوا جميعا في المنام لبصروا
شبا صارمى بهم وقد كان مضمنا^(٢٧٨)

هنا عينة استحصار لفظة « ولدا » فإن الشاعر يصق عملية
حركية عن طريق استخدام هذه الفاء ، ويصبح العرض لا محذور
عرض شريح ثابتة معصلة ، بل يصبح كعرض السبا للتلاحق
وهذه للسألة تنضح أكثر من الآيات التالية في نفس القصيدة

فلما رأى مشرق الوجه مقبلا
ولم تني هي موعدي عشبة الرقى
تبادت وقد أصبحها كيف فهم
ولم تتخذ إلا الطريق المعبدا
فلعلت من أحشائهم كيف رومت
وأسيافهم هل صالحتهم منهم
فقال أعالق القوم وأخلف قد يرى
صدورهم أن يبلغوا منك مقصدا
فلا تتخذ عند الرواح طريقهم
فقد يفتن البازي وإن كان أصيدا
فقلت دعي ما تلحنين فبني
أصاحب قلبا بين جنبتي أهدا
فالتت لشطري ومالها الموى
فحدثت نفسي والضمير ترددا^(٢٧٩)

صور متلاحقة في حوار حي وسريع بطريقة العرض السبالي
المتتابع ساعد عليها استخدام الفاء .

كذلك فإن «حافظ» كان يستخدم الفاء ليشجبه بها نحو المذهب
«الأساسي» أو ينقل إلى «بيت القصيدة» ، وذلك حين يلخص في
بيت واحد ما توافر على قوله بإطالة وإسهاب في آيات سابقة ،
وكانت الفاء هي وسيلته إلى هذا الربط . مثال ذلك قوله في تهته
بعد أحمد بييد الخوس .

فقام بأمر الله حتى ترعرعت

به دوحه الإسلام والشرع محذب^(٢٨٠)

وفي شعر «حافظ» كله تأتي ظاهرة تكرار الفاء في تواتل آيات

متصلة لتتأرجح بين خمسة آيات على الأكثر ، و يتبين على
الأقل .^(٢٨١)

وأيضا فقد استعملها «حافظ» ليحتج بها بعض قصائده . وهي
قد ترد في أول شطرة عروض البيت الأخير من القصيدة ، وذلك
مثل :^(٢٨٢)

فما حل عقد المشكلات بحكمة
سواء ولا تفر على كسل حول
أو قوله

فعمركم محروس ورك حارس
وأنت على ملك السليوب أمير
أو ترد في أول شطرة الضرب من البيت الأخير في القصيدة ،
مثل :^(٢٨٣)

..... فم ترا إلا أنت في الناس عيناه
وقوله

..... فاطرحوا ترى وصوروا ذهبي
بل أكثر من هذا كانت تأتي أحيانا في أول شطرتي العروض والضرب
على حد سواء ، مثل :^(٢٨٤)

فإن كنت قولا كريما مقالة
فقل في سبيل النيل والشرق أودع
وقوله :

في عهدك فليجد المجد
فإن السعور به قد بدا
وإذا فات «حافظ» أحيانا أن يذكر هذه الفاء في أول كلمة في
شطرة الضرب فإنه لا ينسى مطلقا أن يقولها في الجزء الأخير من شطرة
الضرب في آخر القصيدة ، وذلك مثل .

..... فانت في الجلى لها
..... فإيا تم المعين^(٢٨٥)

استحصار كانت الفاء وسيلة ضرورية للمعجم الشري عند
«حافظ» ، وهي في الحقيقة تلعب دورا بارزا في ترابطه كوحدة
«معجمية» تمهد كثيرا لتحقيق الوحدة النضوية في القصائد التي
تشتمل عليها .

الأسماء الذاتية والصيغ الجاهزة (الإكليبثيات)

للمعجم الشري «حافظ إبراهيم» مكنس محيط هائل من
الأسماء والكنى والألقاب الذاتية التي استوحاها من التاريخ الفرعوني
والعربي والإسلامي ، وأيضا من التاريخ الأوروبي . فعلى ذلك ربما
ليختصر الطريق ناديا للوصف للسبب وتمتداد المعجم والمآثر من
مدحهم أو رقاهم على حد سواء . يتخذ «حافظ» هذه الأسماء رموزا

فأمرنا مشاطها في إطار حصارى عام ، ولاشك أن عدد استحضارها إنما يشير بعض الطاقات الإيجابية والوجدانية لدى المستمع أو القارئ .

في التاريخ المعرفى خشن ، حافظ ، بعض ألقاب أسماء خوفو ، سيروستريس ، ميناء ، رمسيس ، فرعون ، رع ، خمرح .^(٣٧)

ومن التاريخ العربى والإسلامى اقتبس كثيرا من أسماء رجاله وأعلامه ، بالإضافة إلى إيراد أسماء كثير من الأنبياء والرسل السابقين . فمن الأنبياء يذكر أسماء : محمد ، عيسى ، يوسف (ابن يعقوب) ، سليمان ، لقمان ، داود ، موسى ، إسحاق ، الذبيح إسماعيل ، إبراهيم ، نوح ، عليهم جميعا السلام .^(٣٨)

ومن الخلفاء يذكر : أبا حفص (عمر) ، علي بن أبي طالب ، هارون الرشيد ، الميز لدين الله العاطس . ويذكر كذلك أسماء : مالك والبخارى وجعفر البرمكى .^(٣٩)

ومن قواد المسلمين يذكر : عمرو بن العاص ، صلاح الدين (الأيوبي) .^(٤٠)

ومن الشعراء : ابن مفضل ، المتنبي ، بشار ، أبو نواس ، حسان بن ثابت ، الفرزدق ، أبو تمام ، ابن جريح ، حنيفة الهبلى ، البحتري ، المعري ، ليبي .^(٤١)

ومن الخطباء : قس بن ساعدة الإيادى .^(٤٢)

ومن العلماء : الشافعى (من علماء القرن التاسع الهجرى ت ٨٧٢ هـ) ، ابن جنى .^(٤٣)

ومن تاريخ غير العرب : إدوارد ، قبصر ، نبيون .^(٤٤)

ومن الفلاسفة : بقراط ، أفلاطون ، جالينوس الحكيم .^(٤٥)

ومن الملوك الأقدمين : كسرى ، قبا (لقب لوك حمر) .^(٤٦)

كذلك فإن قصيدته «العُمرية» مليئة بأسماء أعلام كثيرة ، وهذا أمر متوقع ، وذلك مثل الفاروق ، بلال ، الصديق ، علي ، أبي سفيان ، معاوية ، خالد ، أبي حيدة بن الجراح ، ابن الوليد ، حمر ابن حجاج ، المصطفى .^(٤٧)

لقد اقتصر «حافظ» على مجرد استخدام الأسماء في معظم المواضع دون أن يبين أية ملامح للاسم المستخدم ، وما الفائدة إذن من توظيف الأسماء على هذا النحو الخرق المألوف ؟ قد يقرنا المثال التالي من المسألة أكثر . إذا سألى شخص ما : ما الكرسي ؟ وقلت له : لوح من الخشب قطع على نحو مخصوص ، ومثبت على أربعة أرجل تربطها مسامير - لو قلت هذا لكنت قد ألزمت عليه ، الأصوب أن أقصر له كرسيًا وأقول هذا هو الكرسي . وهذا الأصوب هو ما فعله «حافظ» إبراهيم . فإنه لم يشأ أن يضلل جمهوره في صوابه حول الشخصيات التراثية ، بل على العكس ، استحضرها لتحصار مباشرة ، وتركها فعلا عن التعميد بقيمة أو قيم معينة ، وذلك كي تذهب النفس فيها كل متذهب .

ربما يقبل هذا على أنه نوع مقصود من الوضوح أو التوضيح ، وربما لانلوم الشاعر عليه ، ولكننا مع هذا قد نلومه على شيء آخر هو تكليس الأسماء في بيت واحد مثل :

في شعر (شوقي) و(صبرى) عاتية به

على نوابهم دج شعر (مطران)^(٤٨)

أو تكلمها في عدة أبيات متتالية ، وذلك كقوله

وزدتهم من كلام (البحتري) قطعاً

مثل الرماض كتبها كف لسان

سل (ألفريد) و(لامارلين) هل جريا

مع (الوليد) أو (الطائي) مبدان

وهل هما في سماء الشعر قد بلغا

شأوا (النواصي) في صرغ واثقان

وذا وقد شهدنا باطلق أنها

ل بيت (أحمد) لم يرفى لديمان^(٤٩)

قد يتصل بهذا استخدام «حافظ» لبعض الصيغ الجاهزة (الإكثيبيات) أو المسكوكات التقليدية ، أحياناً بألفاظها وأخرى باستبدال معانيها ووضعها في كلمات من صنفه . ومصادره في هذا تتدرج من معاني الآيات القرآنية إلى الشعر العربى القديم أو الحديث أو العامية المصرية . والأمثلة على ذلك كثيرة ، نجزى منها أقواله .

أقرصوا الله يضاهب أجركم ، والله بالنصر المين كليل . أجمعوا نهرهم حشاه ، أذكرنى ولا تنسى غدا ، قربوا الصلاة وهم سكارى .^(٥٠)

وقد أخذ من المتنبي قوله :

إذا قلت شعراً أصبح الدهر منهداً

وقوله :

وكم ذا بمصر من المضحكات

كما أخذ من أبي تمام :

صعبت وراعى الخرج صرء خلقها

لتعلمت من حسن خلق الملاء

وقوله :

بين الشك والريب

وأخذ من حسان بن ثابت :

يحشون في خلق الحليد

ومن «إسماعيل صبرى» اقتبس «حافظ» بيتاً كاملاً ختم به

يحدى قصائده :

لك مصر ملهىها وحاضرها معا

ولك العهد الناعم الخليل^(٥١)

الواجهة الأخرى إن مسح كل هذا في شعرة ربيع - في مصر - من قدرته الشعرية ، لأن كل هذه التعبيرات والاقتضات قد تم التعبير عنها في ساطعة وسهولة ويسر . جعلت عنها كـ من - ت حاصه وحده . من ثم يكون شعره من السهل الممتع

قواسم الدلالة مع الغرض

المذائح والتهاني . الأهاجي . الإحوايات . الوصف . الخبر
العرل . الاجتماعات . السياسات . الشكوى . امرى

هذه هي الأغراض الشعرية العشرة حسب ورودها في ديوان «حافظ إبراهيم»^(١٢٧) ونظر لأن حفظ هذه الأغراض يسر واحد من ناحية الكم فقد حاولت إحصاء عدد الأبيات الشعرية التي قاطها حافظ في كل غرض . وهذا قد استوجب بدوره إعادة تصنيفها كثرة وقلة على النحو التالي :

الغرض الشعري	عدد الأبيات الشعرية	عدد القصائد والمقطوعات
المذائح والتهاني	١٥٤٦	٦٧
الرائي	١٣٧٨	٥١
السياسات	١١٤١	٢٨
الاجتماعات	٨٠٢	٣٢
الإحوايات	٣٨٥	٢٨
الوصف	٣٥٤	١٧
الشكوى	١٢٤	١٢
الخبريات	٥٩	٩
العرل	٢٩	١٠
الأهاجي	٢٤	١٠

المجموع ٥٨٤٢ بيت شعري ٢٩١ قصيدة ومقطوعة

ربما كان في هذه الإحصائية رد على الفكرة الثالثة التي كان سببها قول «حافظ» نفسه

إذا تصفحت ديواني لتستقرأني

وجعلت شعر «الرائي» نصف ديواني^(١٢٨)

في ضوء المعجم الشعري فإن الطرة المنتشرة للأشور ربما ترجح أن تحصر هذه الأغراض أو على الأقل أن يدمج بعضها في بعض ، إذ قد يقال إن المذائح والرائي وجهان لشيء واحد هو المدح : هذا مدح صريح وذلك مدح سري . وقد يلحق العرل بالمدح بطريق عام ، لأن كليهما إثبات مرأيا وتقرير محاسن . وري تؤثر هذه نظرة على شأنه تقييم القدرات على الأقل فتجلبها لها مشبه هناك أو قد يصدر حكمه على هذا الأساس . بل أكثر من هذا قد يصار إلى الأهاجي مرتبط بالأغراض السابقة عن طريق المقابلة والصدق . وأن للسؤال على هذا لا يعدو أن تكون إثبات أو نفي

وكذلك قد يظن أن الاجتماعات وسياسات أمور متشابهة . وقد تبرز على الشعر نوعا من التداخل . أو على الأقل قد تسمح

هذا إلى جانب بعض الصيغ الراهنة . أو ما يمكن أن يطلق عليه Formulas : أمثال : أظفار النية . يوم الوغى . أيدي الليل . سبل النجاة . صحف الأبرار . هام المشهب . ظم الوسمي . وغير ذلك كثير جدا في ديوانه . ومع ذلك ضحى نتفق مع مبدأ القاصي المرحاني «احفظ على نفسي ولاأرى لغيري بيتا الحكيم على شاعر بأسرقة»^(١٢٩)

وسواء كانت هذه الاقتضات بقصد أو دونه فإنها تدل على أن «حافظاً» تمثل التراث الشعري القديم وحضنه حتى إنه أصبح بعضا منه : لأن هذه الاستخدامات نجى متسكة في أبياته ولا تنشر لها بوا عن الصفة السائدة في القصيدة التي تحتويها

ولم يقف به الأمر عند استلزام التراث القديم ، بل إنه أيضا استوحى الكثير من لغة الناس العادية ، وبعضها يمكن خبرة الأجداد أو تعصبات الحاضر بكل مشقاته ومتاعبه . وقرأ له :^(١٣٠)

يدعو إلهك أن يكثر بيننا

أمثال سلمى في الزمان الحاضر

ما الفرق بين هذا وبين ما نقوله نحن حتى الآن بالعامية «يدعى ربنا يكثر من أمثالك»

ويقول حافظ أيضا

ونعلم أن الطبع لازال غاليا

سواء جهول القوم والمصمم

ومارال تردد كل يوم . والطبع غلاب . أو «الطبع يظلب» أو «الصبح يذب النطع» .

وأنقرأ له كذلك

وصلت إليك بالهار

تسرن الكلام كأنه

ساس يميزان السجائر

وأنت لحمد الله مارلت قادرا

عز الطلب

هي جيت قل لي كيف أصغر

فرحمة الله على والد

لما في الحياة أمر يسير

استغفر الله العظيم

أنا بالله مهيا مستجير

وعبر ذلك كثير في ديوانه . لأنقول إنه هذا نزل إلى العامية ، ولو كان الأمر كذلك لكنا سنون من شاعريته . إنه على العكس ، صعد بالعامية إلى صاحة الشعر التقليدي الذي تحكه تقاليد صارمة في مقاطعه وورده وعروضه وقائمه . التزامات كثيرة على الشاعر أن يأخذ بعينها ، فإذا اقتبس زاده ذلك التزاما آخر فوق الالتزامات

بوجود قاسم مشترك أعظم ، يجمع كل هذه الأعراض ومحصرها في غرضين بدلا من خمسة أعراض

ولكن بشيء من التريث والإيمان نستطيع أن نشيخ طيش كل هذه الاحتمالات ، ودليقتنا هو المعجم الشعري لدى «حافظ إبراهيم» . فالشاعر في كل غرض من هذه الأغراض يكاد يتميز تميزا متفردا بوضوح . فهو في المدح خيره في الغزل خيره في الرثاء ، وهو في الاجتماعيات خيره في السياسيات وهكذا .

قد يكون التكنيك متشابها ، وقد يبدو الجو الشعري العام متائلا ، ولكن «الحنوء» يتميز نوعه وتختلف مقاديره . فالمعجم الشعري لدى «حافظ» يختلف من غرض إلى غرض بطريقة جوهرية ، تكشف عن لراء خطيبته اللغوية إلى مدى بعيد . والذي نلاحظ وبدل عليه هنا هو ترسل الدلالات مع كل غرض على حدة .

من حسن لفظ أن «حافظ» مدح ورثي أسياننا نص الأشخاص ، وهذا يجعل فرصة المقارنة تسهل لنا وللقارىء .

«حافظ» مدح الإمام محمد عبده ورثاه بعد وفاته ، فلم يحزن الرثاء مجرد ترويد لما كان قد قاله عنه حين مدحه ، بل إنه أبرز لصورته الراسلة بلامح جديدة تليق بحالته التي آل إليها : **حالة الموتى** وهي حالة المهابة والجلالة والحنوء .

في المدح يقول «حافظ» عن الإمام محمد عبده **مطلع أبي حفص** (عمر) ، وعمل بن أبي طالب رضي الله عنها ، وأنه منقذ الأمة من الخطوب وهو جالب السعد لما لا تحصى . وهو هذا **مطلع** هو القرآن الكريم ، يحور به الصلوات ، ويثبت به الهداية ، وهو أيضا حلل المشكلات

الإمام في نظر حافظ نور ، نور من الله يهدي به ضلال العباد ، وهو كالناروق عمر ، يفرق الله به بين الحق والباطل . لفظه نور ، وبينه منتج لكل طالب معرفة ، تشد الرحال إليه كما تشد ليت الله أرحال^(٥٥) .

وفي مناسبة أخرى يخلع عليه أجمل الللال وأكمل الخصال ، فهو غير تروى على جباهه الطيور، وهو إمام الهدى ، كالشمس ، كثر الأيادي ، حاضر الصبح ، منصف ، كثر الأحادي ، غالب الحق ، منصف ، موافقه في البر والإحسان نجل من الحصر .

وهو جمال الدين الأفغانى في إشراقة وجهه ووضاءة محنت ، وهو أنصف بن قيس العيسى في حلمه وعبرته للحق ، وهو يوسف في حكته وعلمه . وباختصار فهو الإنسان الكامل الذي لو تناول كمر أحد للرجلين لصيرته إيمانا بعبده به .^(٥٦)

نفرد كل هذا من صفات الإمام في المدح بما قاله حافظ في رثائه : القبر كمرعات في الخشوع له والمهية منه ، دفته في الصحراء تطاول عليه ، إذ كيف جرؤا على هذا . ما كان أجدر بحبته أن يوارى صريح في المسجد الحرام مكة أو في بيت المقدس ، ههناك مكانه

الحقيق . الذين بعده قد أنصحي ولا حارس له . والإمام المقيد كان عالم الشرق ولا علماء بعده . والعيون التي تبحث عن سواء يفصلن العمى . كان جلتا في الحق لا يلبس ، ولم يصعب من شوكة ترهات الخاسدين والناقين ، ولا ريب فقد كان بين الجميع الكوكب الوضاء ، بل كان المعركة بين بكرات . فرق بين النور والظلمات بصيره للقرآن الكريم ، ووفق بين الدين والعلم والحجبا ، ورد على المستشرقين والطاعنين في الدين الإسلامي .

وعلى حين كان بلذ للجميع المسبات والنوم كان بلذ للإمام البقعة على الدوام . كان صيفا تحطم ، ومنبرا تعطل ، وروضا ذوى ، وتبرسا انطعا . سجدت له الكواكب ، وتبادلت الشهب العزاء فيه لأنه كان أسطعها وأقواما صياء

حرمت عليه كل شعوب العالم الإسلامي ، لا في مصر وحدها بل في الهند والصين والشام والعرس وتونس . ولاخرو فقد كان سرح الدياجي ، وهادم الشيات . كان الفقيد الإمام ملادا لمحتاج ، وقيا على الأرمال ، ومغيثا للمعدم ، وإماما للهداة . لاداعي لإقامة تمثال له خشية أن يولى الناس وجوههم إليه في الصلاة .

لقد سقط إمام الشورى والإفتاء والخيرت واصدقات ، ومثله في عين شمس قد أصبح لفرا بعد أن كان مثابة أرزاق ، ومهبط حكمة ، ومطلع أنوار ، وكثر عظات .^(٥٧)

الطريقة المستخدمة في مدح الإمام ونهنته بحسب الإقتد تناسب الإنسان الحى محن ، فلامدح هنا مقدمة .

بلمحظك لم أنسب ولم أنفزل
ولا أنف بن الهوى والتذلل
ولا أنصف كئسا ولم أنفك منزلا
ولم أنصفحل فطروا ولم أنسبل

مقدمة تقليدية الطابع ولكنها تشج السرور والبهجة بجوها العام ، ورغم إصرار الشاعر على عدم الإقدام على كل هذه الأنشطة فإن كلمات : أنسب ، أنفزل ، الهوى ، الكأس ، تشج جوا يرمى عنه المستمع ويخلق ألفة بينه وبين الشاعر . ويدلف الشاعر في البيت الثالث لمح الإمام قائلا

لم يبق في قلبي مدحك موصفا
نحول به ذكرى حبيب ومنزل

هذا على حين تبدأ نصيدة الرثاء منذ البداية بهدف الشاعر الحزن المؤدى إلى الاستسلام والعجز واليأس ، فلا أمل في شيء بعد رحيل الإمام بل قل على الدنيا الماء
سلام على الإسلام بعد «محمد»

سلام على أسيامه السهرات
على الدين والدنيا على العلم والحجبا
على البر والتقوى على الحسبات

للمعانى القريبة التي تلك على نشاط المندوحى أو المرثى ، فيصوغ
مها شعرا بطريقة تقريرية مباشرة ، ونقتنع ها بمص مادج من
مراثيه .

الشخ سليم البشرى كان متبحرا في علوم الحديث ، ومن ها
ينعكس ذلك في رثاء «حافظ» له :

أبهرى للمسلمون عن أنصبيوا

وقد واروا (سليما) في التراب

هوى ركن الحديث وأنى لطلب

لطلاب الحسنة والصواب

(موطأ مالك) عثر (البخارى)

ودع لسه تعزية (الكتاب)

ففى الشيخ المحدث وهو يمل

على طلابه فصل الخطاب^(١١)

«محمد فريد» زعيم وطنى وقائد مصرى ، يسجل له «حافظ» هذه
الصورة في رثاله :

فلقد ولى (فريد) والنطوى

ركن (مصر) ولهاها والسند

بن مصر لاني من قصدها

رغم ما تلقى وإن طال الأمد

جئت هنا أحمل البشرى إلى

أول البائين في هذا البلد

لمنروح ولها وم في عيظه

قد بذرت الحب والشعب حصد^(١٢)

وفي هذه القصيدة يذكر اسم «مصر» خمس مرات وه النيل ،
أربع مرات ، كما يذكر كلمات : «الشعب» و«الأمة» و«البلد»
وكلها تتراسل مع صفة الوطنية التي تحملها الشخصية التي يرثيها
«حافظ» .

كذلك تتراسل المفردات مع الغرض الشعرى في رثاء عبد الحليم
المصرى ، ولأنه كان شاعرا معروفا فإن مفردات «حافظ» في رثائه
تأثرت لتشمل : فنى الشعر ، نسجت ، الأشعار ، القوافى ، شاعر ،
كريم المحاضر (المحالى) ، قريبك ، ديوانك^(١٣)

وفي رثاء محمد سليمان أبانقة ، أحد اصنفائه ، يرسم «حافظ»
صورة عطفية له ويكاد يحسم بعضا من تصرفاته وخصاله التي مارال
بذكرها له :

نقرأ في عينيه كل الذى

في مصه عن نفسه يتر

قد كان متلانا لأمواله

وكان ماضيا عن بعض

أوشك أن يفسدوه جوده

ومن صنوف الخرد مايفقر

رجل كل هذا برحيله وكأنه رجل دعة واحدة ، رجل كل هذه
الأمر رجل مترامن وقد ساعد على ذلك حذف أداة الربط ، وقد
تكون هنا «الو» بعد كلمت الدنيا والحبا والتقى : تلاحق سريع
يتراسل مع عظم الكارثة

أصعب إلى هذا أن ما يشغل بال الشاعر هنا هو الموت والقيم
والدنيا والرفات ، وقد وفى الشاعر الموضوع حقه إذ يجد أن كل حد
يتزد في الآيات الخالية الأولى من قصيدة الرثاء

وعرق آخر ، نلاحظ في المدح أن الشاعر بدأ بخطاب ممدوحه
بطريقة مباشرة وقد وجه إليه الخطاب أكثر من مرة : بلفتك ،
مديحك ، رأيتك ، يبرديك ، تداركتها ، طلعت ، وكنت ،
جردت ، صموت ، أليت ، منك ، سواك

صحيح أنه أحيانا تكلم «عنه» بدلا من أن يتكلم «إليه» ولكن
هذا كان بقدر محدود جدا حين أشار إليه بصيغة الغائب في كلمتى
بردته ، مناقبه ، ومع ذلك فإنه سرعان ماعاد إلى مخاطبته من
جديد : صموت ، لفتك ، منك ، وصمتك ، فتاك . أما في الرثاء
فالبعد واختام حديث «عنه» وما بينها حديث «إليه» .

كذلك قد نلاحظ أن الخصال الموصوف بها في المدح كانت وقعا
على الممدوح ، أما في الرثاء فالتشككة عامة ولهذا راح الشاعر يمدح
موت الفقيد بالحال المتدهور الذى آل إليه المسلمون بعده .
وتتخلل قصيدة الرثاء كلمات تناسب الموقف مثل الموت ،
القبر ، موحش ، فلاة ، رفات ، الراح صفراء ، العسى ، ليلة ،
إلى جانب استعمال أفعال متناهية Finite verbs ^{فعلات متناهية} مثل
فنى ، بى ، سودوا ، رحى ، وأقرأ قوله :

فبسياسة صرت بأهواء نفعه

لأبت علينا أنشام السنوات

حطمت لنا سيفا وهطلت منبرا

وأذويت ووهنا ناصر الزهورات

وأطمانت لبراسا وأشعلت أنفاسا

على جمرات الحزن عنطويات

هذا الفعل «أشعلته» نجد أن كل الأفعال من نوع الأفعال المتناهية
Finite verbs ^{فعلات متناهية} وهى أفعال تتراسل دلالاتها مع موقف الموت
و«رجل»^(١٤) ويستمر حافظ إلى أن يقول :

ففى الخند مخزون وفى الصين جارح

وى مصر بساكن قائم الحسرات

وى انشام ملجوع ولى الفرس نادب

وى تونس ملثنت من زفرات^(١٥)

كانه رصد لكل وكالات الأنباء والصحف العالمية ، يلخص كل
ما فيها من «مانشيتات» مودة ، العالم كله من أنصاء إلى أنصاء
بندب الإمام ويتمحب لفرافه .

قد يرتبط بهذا كله ان تشير إلى أن «حافظا» كان مختار للشخصية
سمنها التي عرفت بها وشاعت بها ، وعلى ذلك فإنه كان يقع على

إلى أن يقول

كما على عهد الصبا سبعة

بمستطاب اللهو مستأثر

(البابل) صفوة فتباننا

(واين المولى) الكاتب الأشهر

(وصادق) خير بهي (سيد)

(ويوم) إذ عوده أنصر

وكان (عبد الله) أنا لنا

وأنس (عبد الله) لا يكر

لم كرم لم يشب صفوه

رجس ولم يشبهه مستنير

فكم لنا من مجلس طيب

بشغفه (هارون) أو (جعفر)

لعب باللغز كما نغنى

ونصير للمنى لما يظهر

ونرسل النكسة محبوكة

عن غيرنا في الحسن لا تصفون^(١٧)

لا يخرج هذا الكلام عما يفعله أي منا من صديق رجل ، ولكنا نشعر بها أنها تعبيرات آلية لا تصوير ولا حيوية فيها ، أو قل إنها لغة عادية ، والشعر ليس اللغة العادية^(١٨) ، يقول تودوروف Todorov

«إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قربها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية ، فالأدب يوجد بقدر ما يصح في قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله ، ولو كان يعني ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده ، ذلك لأنه كلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية معالمرص في الشعر لا يتوجه إلى دلالة الكلمات ومعانيها فقط بالمعكس يتوجه إلى الصور والرموز^(١٩) ، وبالمناسبة فإن الصور والرموز هنا تحتاج للدراسة مستقلة .

وإذا تركنا هذه القضية جانباً واستطردنا لا نحس بحدوده في عرض أسر كالغزل وجدنا أن نمرة المفردات تتميز لتتواصل مع الغرض ، ولا أدل على ذلك من هذه الكلمات والعبارات التي استعملها «حافظ» في العزل

اللحظ سبب يقتل ، العاشق القلى ، الوحد ، السهد ، الصبر ، السرى ، خليل ، الليل ، الأحاديث والذكر ، الأحاديث كالخمر ، جف ، السهر ، المصب ، يمشق القمر ، ظلى الحسى . عدا صديكا ، وق الموى ، الخال ، غرتك المراءى ، سهم الحمود ، نار الخلود ، كاندته ، هم ويأس وأسى ، حاصر اللوعة ، موصول الأثرين .^(٢٠)

وق الإخوانيات ، وهي لشعار نظمها في الذكرى والتشوق للأصدقاء ، وتصور حول الثبات والاستمطاف ، المواساة على استقالة لحظ الأصدقاء ، كلمة شكر ، تكريم ، اعتذار ، دعوات ، استئذان ، في وداع صديق . في كل هذا يختار «حافظ» الكلمات والعبارات التي تناسب كل موقف .

في الذكرى والتشوق مثلاً يختار كلمات مثل : شوق قديم ، ذكرى ، أيام ، قيان ، الخلاء ، التصاني ، مجلس أنس .

للليل ، كتوس الراح حق للمجر ، (غزل بالذكر) ، حديث الغلام ألد من الخمر نفسها ، سلام على تلك الأيام ، حين إلى للأسى .

ويتمنى الشاعر هنا لو أن له حظاً كحظ سليمان بن داود في تسخير الرياح والجرى لتحملاته إلى اللغز والمنازل التي يود رؤاها .^(٢١)

وق الدعابة يتسلم رسالة فإذا بها قوب السكر ، ويتناول الصناعات الخفية لصاحبه يورسه ذماً وهجوا قائلاً إنه بالرغم من أن الله قد خلقه على هيئة الكركدن أو الثور فإنه ذو حافر وحمل رأسه قرن واحد مثل الأحمري (حمار الوحش) والمجيب أن لسانه لم يقطع .

يلج به بخله أنه لو كان بإمكانه أن يعيش ولا يتألم من شدة الجوع لكان لاختار لنفسه أن يستمدخل الطعام ويخرجه ولحذر نفسه من الإزعاج^(٢٢) .

وق الحباب أفاظ توحى به ضللا

النرم استحال ، الكرى ، السهر ، المصاح ، الحص ، النجوم ، الليل ، القمر ، المقاطعة ، الصبر ، الخوف ، الإزعاج ، النسيان . وفي النهاية يقول :

إلى فنانك فلا تقطع مواصلي

هي جنيت فقل لي كيف أهدا

منتهى الصعب والاستعطاف وإصرار على إنهاء القطيعة بأي شكل وأي ثمن .^(٢٣)

وق الروداع يكرر لفظة (سيرا) ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية ، ثم يصف البلاد التي سيرحل إليها صديقه . يعطيها مصانع هيا وطنية ، يقول لها : خيرا العرب وأبناءه أننا نحن الرجال الألى .. ، ويذكرها بأنها نبت مصر الطيب فلا يجب أن يسا هذه الحقيقة طوال الرحلة .^(٢٤)

كذلك تتوخى في الإخوانيات أن تأتي اللغة أحيانا كلمة الحديث إلا القليل . ويوجد هذا تلك الدعابة التي كتب بها «حافظ» إلى صديقه الأستاذ حامد صرى

أعاصد كيف تنافى وبسى

وبينك يا أنسى صلة الجوار

ميا شكوى من الجوع وحلويت الشاعر من الطعام واللباس فلا «جرمة» له ولا شيء عنده يستد به رفق صيوفه الأكرمين ، ولهذا مبر طلب مائدة على من شبخار

نقطتها من الخطوى مصوف

و من حمل قد تشبهل بالهيار

ولا فإنه يتوعد ويحذر صاحبه :

لبي شاعر يحنى لبي

وصوف أوبك عاقبة احتقاري (٧٠)

أما في الوصف فقد تناول «حافظ» عدة جوانب نرى أن ميد ترتيبها تحت العناوين الرئيسية التالية .

كوارث : زلزال مبيتا ، وصف حريق ، خنجر ماكبث .

بعض أنشطة : رحلته إلى إيطاليا ، وصف مطرب يهودي ، البورصة . وصف بعض العلماء : نادي الألعاب الرياضية ، خزان أسوان وسائل مادية ومعنوية : الشمس ، الحفاكي ، الكساء ، الشعر ، الليل ، الدمع

وبمثل فإن لفردات التي استعملها هنا تأتي لتعصب الغرض ، وحل سبيل المثال وصفه لنادي الألعاب الرياضية بالجزيرة :

النادي جنة من جنات الربيع هي والمثلد سواء في مستوى واحد . جمال الطبيعة قد تجل على العرش في الأفق . هناك في نادي الجزيرة دواء كل حزين وحليل وملول . وهناك المكان الذي يمتد قرعة الأدباء . والنادي أيضا مراد الطلاب الذين أنهكتهم الدراسة ، بوسمهم أن يحددوا نشاطهم . وأرض الجزيرة صوما فيها شقاء للرؤى والخبين على سواء ، وفيها السلوة للعرى . وفيها جذو كل العقول من فلاسفة ومفكرين . وفي البحر القاطن اعتاد الشاعر أن يذهب إلى نادي الجزيرة فإذا النادي زاهر والنعم لضم .

كل هذا قد جند روحه وأحياني نفسه ذكرى للشيب / بل عاد قلبه إلى الخفوق بعد أن كان ارعوى بالشيب . ومن أجل هذا راح يسي على هؤلاء الذين يرضون بديلا عن نادي الجزيرة ذهابهم إلى محل جرويل أو بار اللوا .

وهو بعد هذا يروح يحدد أنشطة هذا النادي قائلا إن لياليه يطلب فيها الحديث والكثوس والطلا ، كل أنواع اللهو هناك : مشجيات ، مطربات ، مضحكات تمل ... إلى آخره .

أماكن ومناظر يجب أن تستراد حيث لا يمل الجلوس ولا يني الحديث إن لم تذهب إليه فليست من مصر . الملعب حافل بمحبى الرياضة ، لكل فريق به نعمة تناسب الأعمار ، ويكاد الشاعر يفتنى بالنادي لدرجة أنه استعاض عن نظره من مكان للهو إلى مكان للجد

ولقب هو الخد لو أننا

نظرنا إليه بعين طهي

وهو يقول إن نظير هذا النادي قد رآه في غير مصر وفي بلاد اليونان ، ويحدد الألعاب من صراع وعدو بعيد المدى ووثب وملاكمة . (٧١)

مخالفات لغوية

قد لا نستطيع المكاك من ريقة للملاحظة التقليدية التي تفرض علينا أن نقول كلمة من بعض المخالفات اللغوية التي وقع فيها «حافظ» . هذا برغم إيماننا بحرية الشاعر - أي شاعر - في استخدام اللغة بالطريقة التي يراها مناسبة لإبراز العناصر الجمالية في تجربته

الشعرية «حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأنيث من يتعرض لها» (٧٢)

في ضوء القاييس اللغوية الخاصة من قواميس وقواعد صرفية وبحرية نستطيع أن نتبين عددا من هذه المخالفات ، فمن ذلك .

- عدم الدقة في استعمال بعض الكلمات وذلك كاستعمال كلمة «صحيح» بدل «صالح» أي صالح في غايته كما تسجع اسماة ، وكقوله عن ملك اليابان «إذ عارسته» واستعمال الفعل هنا غير دقيق لأن الممارسة تكون للأشياء لا للأشخاص . وكذلك كاستعمال كلمة «قلو» بمعنى «قلو» وهذا خطأ شائع لأن دوى بالتصحيح غير مستعمل ، وأيضا استعمال «تجهروا» بمعنى «تجسروا» خطأ شائع أيضا والتصواب تجسروا ، وكذلك «انتش» بمعنى «نشأ» خطأ هي الأخرى . وكاستعمال كلمة «شيق» ليعنى «شائق» خطأ أيضا لأن اللبني هو المشتاق ولم يكن هذا مرادا في البيت الذي يشتمل على هذه الكلمة ، وكذلك استجاره لكلمة «الأخين» بدل لفظة «المؤلف» . (٧٣)

- بعض أخطاء نحوية وصرفية : الأخطاء النحوية قليلة جدا إذا ما قست بالمخالفات الأخرى ، وقد تأخذ مثلا لها قوله : «دعوه يحيى» حيث أتى بحواب الأمر غير محزوم وهو خطأ . أما عن المخالفات الصرفية فكاستعمال بعض الجمع مثل جمع «الفتاح» بدل «الفاخون» ، وأيضا «نوايا» بدل «نيات» مع أن هذه الأخيرة هي الأصح ، وجمع «قصر» بدل «قصور» (٧٤)

- استعمال كلمات غريبة وذلك كاستعماله لفظ «أظفود» بدل «ظفر» ، «مستمر» لمفرد الطائر ، و«مظفر» بمعنى «المنشر الظالم» و«للحنى» بمعنى «إظلام» و«الفيلس» لنوع من المشى فيه جد . (٧٥) «إدخال كلمات غير عربية في شعره وذلك أمثال : مكهرب ، تخطت ، كنتيل» (٧٦)

حول المخالفات المطالع

تبدأ المطالع بفعل ماض أو مضارع أو أمر أو بمنادي أو استعمال أو جاز وجرور أو ببعض حروف المصطف أو التي أو الشرط أو الظروف أو غير ذلك من أدوات ، وقد حاولت هنا إحصاء ذلك كما ورد في ديوان «حافظ» محاولا الكشف عن دلالة كل هذا كما أمكن ذلك

مطالع تبدأ بفعل ماض : وعددها ٧٩ مطلقا ، والفعل الماضي هنا ماضى للعلوم هذا مطلقين يبدآن بفعل ماض ماضى للمجهول وهي كلمة بمعنى عدم ، وقد بدأ به «حافظ» رثاءه للمصور له السلطان حسين كامل ، وللفعل الآخر ملككت وبه يبدأ قصيدة في الإخوانيات في الذكرى والتشوق إلى صديق له بالحننا . هذا بالإضافة إلى وجود اسم فعل واحد هو حسب بمعنى كفى وهو الذي يبدأ به قصيدته الرائعة في عمر بن الخطاب والتي استلها بقوله :

حسب القوال وحسب حين ألفيا

أي إلى صاحبة الفاروق أهديا (٧٧)

أما بقية الأفعال الماضية التي بدأ بها قصائده ومقطوعاته فهي

ألبسك - خفت - تنأيت - لحت - ملككم - عجب -
حطمت - حياكم - قصيت - مكنت - مريت - سكن - أدت -
لعت - بدأ - رجعت - مرت - تعمدت - سمعا - وقف -
لحت - قصرت - رثاك - شجنتا - شكرت - ولى - طال -
قالت - أطل - نثروا - رثاك - معاك - أثبت - أوشك - أجاد -
هجمت - نما - مرصنا - صدقت - غاب - سكن - وحطوا -
أكثرتم - سم - عطلت - عجبت - بلعتك - قالوا - أصحى -
صمت - جل - حار - وسع - أحييت - أثرت - أدتلك - بنيت -
سجيت - أنى - حار - حيا - عجبت - لاح - أنكر - سألته -
خرج - مصر - دعا - مضيت - شوقنا - زراى - رحم -
عمدونا - حبس - ولت - سحر

هذه الأفعال نجىء مستندة إلى كل الضمائر تقريبا للعائب والمخاطب والمذكر عدا هما للمذكر والمؤنث وأنقى

مطالع تبدأ بفعل مضارع وعددها ١١ مطالعا كل أفعالا المضارعة مبنية للمعلوم وهي : أعزى - أعزق - أعزى - أعزى - أبكى - أحمد - أنصر - يضى - أعزى - أعزى - أعزى - يضى .

كما نرى تسعة منها مبنية واثنان فقط منصبتان .
أحمد ، أما من ناحية الإسناد فنرى أن الفعلين يضى ، ويرعى ، إنما هما للمفرد المذكر العائب ، على حين نجىء بقية الأفعال الأخرى ومبنيها ٩ من ١١ مبنية للمفرد للتكلم . ويرعى يؤكد هذه الفكرة ما سبق أن مرصناه من القيمة الدلالية لكلمة أعزى التي سيطرت على معظم شعر حافظ .

مطالع تبدأ بفعل أمر وعددها ١٧ مطالعا ، أقبلنا هي :
بكرا - قل - صوبوا - أشرقى - ارحمونا - ردا - ردوا -
قل - سائلا - سيرا - حولوا - طوفوا - طف - قل - نثاني -
لغضى - أعيذوا .

المخاطب لجميع المذكور سبعة هي : صوبوا ، ارحمونا ، ردوا ، سائلوا ، حولوا ، طوفوا ، أعيذوا . والمخاطب للمفرد المذكور أربعة هي : طف ، قل الذى يلقى مكررا ثلاث مرات . والمخاطبة المفردة المؤنثة فعل واحد : غضى ، والمخاطب للمثنى : بكرا ، ردا ، سيرا ، نثاني . يضاف إلى هذا اسم فعل أمر واحد هو رويدك بمعنى تمهل ، وهو اسم الفعل الذى بدأ به قصيدة «العيان المصرية والإنجليزى فى الخرطوم» .

رويدك حتى يخلق الصبيان

وننظر ما يجرى به الصبيان^(٧٨)

وفى محاولة متواضعة للكشف عما تتضمنه هذه الأفعال من دلالات قد لاحظت أن الفعل الماضى قد استعمل مستقلا واسعا حيث شارك تقريبا فى التعبير عن كل الأعراس الشعرية التى عطفها «حافظ إبراهيم» ، ومع ذلك يظل هناك فرق واضح فيما يتعلق بالكية فى كل غرض . فقد أكثر «حافظ» من بدء قصائده بالفعل الماضى فى

أعراس المدح والاجتماعيات والإنشائيات والثناء والسياسة . أما الأعراس الأخرى فكان حطها أقل .

وثمة فرق آخر فى الكيفية التى استعمل بها هذا الفعل ، وهذا يختلف من غرض إلى غرض . وعلى سبيل المثال نقول : إنه فى الاجتماعيات والإنشائيات نجد أن الفعل الماضى قد جاء ليبر عن

- حدث ثم وانتهى فى فترة محدودة مثل : «سمعا حديثا ، أجاد مطران» .

- حدث ثم ومازال حتى الآن مثل : «عجب الناس ، تنأيت ، عى يايايلى ، عجبت لليل ، شجت» .

- حدث ثم فى مجرد لحظة : «حطمت البراع ، وفى كتابك» .

- حدث ثم فى حيز زمنى يمتد نسبيا مثل : «قصيت عهد حدثنى ، سحر العلم ، طال الحديث» .

- حدث يتكرر أو يتوغل : «ألبسك ، حياكم الله ، شكرت

الفعل الماضى فى بداية قصائد الرثاء جاء ليبر عن مفرد الماضى البسيط : حدث انتهى أو كاد ، وهذا يرتبط بالعرض ارتباطا وثيقا ، وأقرأ هذه المطالع فى تؤكد ما نقول :
سكن العليسون ، أدت شمس ، نثر عبيك - رثاك أمير الشعر ،
عاب الأديب ، دعاى رفاق ، ذلك ما ..

وإذا كان هذا مناسبا فى الرثاء فإنه يبدو غريبا فى المدح ، إذ إن كل مطالع القصائد التى بدأ بها أفعال ماضية ، فى غرض المدح ، جاءت لتعبر عن حدث حصل وانتهى : لحت جلال العبد ، تعمدت قتل ، أثبت سوق عكاظ ، هجمت يا طير ، صرمت عن الأهواء ، سكن الظلام ، سما الخطيان ، أصحى نجيب ، وسع الفضل .

وقد يرتبط هذا ، بالدلالة بطريق ما ، من حيث إن الشاعر حين ترجم لمندوحه ربما كان واقعا تحت تأثير الإعجاب بهم والتقدير لهم ، وكأنه نظر إليهم على أنهم نبوغ لا يتكرر وظواهر لا تعود . وفى ضوء هذا نستطيع أن نتفهم لماذا جاء الفعل الماضى فى قصائد المدح أيضا .

وهناك فى قصائد الاجتماعيات والإنشائيات والشكوى والسياسة والخرجات والوصف والغزل لا يستعمل الفعل المضارع فى صدور المطالع على الإطلاق . إنه يستعمل المضارع فقط فى أوائل القصائد فى المدح والثناء ، ومرة واحدة فى المعاء فى المدح يبدأ بأفعال : أهنيك ، أحمد الله ، يحبك ، وفى الولاء يبدأ بأفعال : أعزى القوم ، أبكى ، أعزى إليك .

أما فى الغزل والشكوى والهجاء فيجىء الماضى يبر عن معناه النحوى المفرد ، وليس لحافظ فى هذا تصرف يخرج الفعل عن الحدود التى رسمها علم النحو .

قد درج اللغويون على تقسيم الأفعال على أساس من الحركة

والزمن إلى عدة أقسام :

State verbs, Movement verbs, Durative or Momentaneous verbs, Achievement or Accomplishment verbs.

مثل : طال ، خرج ، كتب ، تسلم ، نجح أو أنسى على التوالي .

في ضوء هذا التقسيم لو نظرنا إلى أفعال الأمر التي استعملها «حافظ» وجدنا أن نصيب الأسد منها إنما يرجع إلى نوع Movement verbs ، ليس هذا فقط بل إلى جانب كونها أفعال حركة هي أيضا أفعال إرادية ، وقرأ :

بكرا ، صبرا ، حولوا ، طوفوا ، طبع ، أعيذوا ، وسنى هذا أنه استعمل فعل الأمر بطاقة دلالية موجبة فيها حث على الحركة والحياة . فهو لم يستعمل أفعالا مثل انظر أو تفكر أو تدبر أو غير ذلك مما يبدأ وينتهي في الداخل وكفى ، ولكنه أراد أن يحرك القسم ويحفز العزائم ولهذا كانت أفعال الحركة هي وسيلته لا أراد .

مطالع تبدأ بمتادى : مع ذكر حرف النداء في ٣٤ مطالعا أو محذوفه في ١٩ مطالعا . في المطالع التي تبدأ بذكر حرف النداء نرى أن حافظا استعمل ستة حروف للنداء جاء إيرادها مختلفا من ناحية الحكم على الشعر التالي :

دها : في ١٩ مطالعا ، أيها . في خمسة مطالع ، هي : في ثلاثة مطالع ، أ . في مطلعين ، أيها . في مطلعين ، أيها . في مطلع واحد ، يا أيها . في مطلع واحد ، ويلحق بهذا صيغة لاهم . في مطلع واحد على اعتبار أن حرف النداء كان موجودا فحذف وعوض عنه الميم (٣٧) .

أما المتادى دون استعمال حرف نداء فقد ورد في ١٩ مطالعا (٣٨) . لربط هذا بالأغراض نقول : إنه في الإخوانيات والاجتماعيات والوصف والغزل خرج «حافظ» على استعمال للمتادى دائما بذكر حرف النداء ، والأمثلة على ذلك :

في الإخوانيات : يا كاتب الشرق ، أحمد ، يا ساهر قنجم ، أيها الوسمي ، أيها الطفل ، أي رجال الدنيا ، يا جاك ، يا شاعر الشرق ، يا يوم تكريم حفي ، يا سيدى وإمامى .

وفي الاجتماعيات مجد نفس الظاهرة : متادى مع ذكر حرف النداء مثل : أيها الطفل ، أي رجال الدنيا ، أيها للصالحون .

وفي الوصف : يا دولة القواصب ، يا من خلقت ، يا ليلة . وفي الغزل : مطلع واحد يقول فيه : يا أيها الحب .

أما في المدح والثناء والسياسة والهجاء فيأتي للمطلع (المتادى) أحيانا مع حرف النداء وأحيانا بدون .

في المدح : يا كوكب الشرق ، يا كاسى الأخلاق ، نيا يدا ، أقصر الزعفران ، أو بدون حرف النداء : ملايل ودائى النيل . هناك .

وفي الرثاء تتكرر نفس الظاهرة إما بذكر حرف النداء أو بدون .

مثل : إيه ياليل ، أيها الثرى ، يا لبن عهد السلام ، يا عابد الله ، نيا غير ، يا مليكا أو : ولدى ، أنت الكوكب ، ملك الهوى ، رياص أفق ، أيها القامون .

كذلك في الهجاء مجد : يا ساكن لو : أنى

في قصائد الشكوى والخرابات لم يأت للمتادى ليبدأ مطالعا سواء كان محرف أو بدون .

على أى حال ، فقد يمتد أو يشير إلى دلالة استعمال النداء هـ وأنه إنما يصدر عن شعور الشاعر بالحاجة وارتباطه بالآخرين وتتصل هذه الظاهرة بال «أنا» ومن هنا تتطور فكرة البث الشرى من «هنا حافظ» كما نشرنا من قبل إلى «أيها المستمعون الكرام» وهي التي تركدها فكرة البدء بالنداء .

مطالع تبدأ بأدوات استعمال مثل (٣٩) : هل ، ماذا ، أ ، أم تر ، مال ، من ، أين . والاستعمال وإن كان يوصى بالحيرة والتموض المرتبطتين بالمحطة الحاضرة فإنه بطريقة ما نوع من الاستشراف إلى المستقبل . إنه جولة تختبر ما سيكون . هذا وإن وضع القيم والأصول موضع التساؤل أمر له أصول في حركة الخلدنة التي ظهرت فيها بعد في السنين . ومثل هذه التساؤل هو ما يبرر عنه أندريه مالرو (بالشق الإلهي) في الإنسان الذي هو قابلية لوضع الكون موضع تساؤل (٤٠) .

مطالع تبدأ بجزر ومجرود وهي : في ، يابك ، بنادى ، لمصر ، فلك كالكين ، للونا ، في عيد ، كحافظ ، لك الله ، لله عيد ، في ساحة ، لله درك ، بالذى نبراك ، لله آثار

والدلالة هنا نحوية وتركيبية بالدرجة الأولى ، لأن نظام الجملة هنا معكوس في شكل وجود خبر مقدم يتلوه المبتدأ . وإذا كان المحر قد سرخ هذا أو فرضه حين يكون المبتدأ بكرة لا يبدأ بـ «فإن هذا» ما يبدو لم يكن السبب المباشر ، لأن «حافظا» قد بدأ عدة مطالع بأسماء تكررت وحل سبيل المثال مطالع :

دمعة ، سلام ، خصرة ، قلم ، هدية ، جرائد ، منى ، طبع ، حلمان ، سور ، شيخان ، شبحا أرى

بالطبع هذا بالإضافة إلى البدء أحيانا بالمعرفة أو في مطالع : هذا الظلام ، أديم وجهك ، جراب حظي ، أنا الماشق ، هذا صبي ، أنا في الجيرة ، شرف الرئاسة ، ثم الهدى ، جديها ، الشعب يدعى ، صصحة البرق ، هذا الكتاب ، هناك ، مدى الحبيب مطالع تبدأ بأدوات لغوية بورتيا هنا حسب كثرة ورودها على النحو التالي

لا ، قد ، فقد ، إن ، إن ، إلى ، كم ، لم ، و ، ك ، كفى ، بين ، لو ، من ، أجل ، هـ ، شـ ، فـ

للبحور ، القوافي وحركاتها

البحور : استعمل «حافظ» تسعة بحور عروضية ، بالإضافة إلى

معربة بإعراب ظاهر .

ولأخذ مثالا على هذا : قصيدة « المعربة » وهي معلقة في مديح الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، وتبلغ أبياتها ١٨٧ بيتا وهي تنتهي بـ « ها » وهي إما أن تكون .

(أ) ضميرا متصلا مبنا على السكون :

في عمل جر لأنه مضاف إليه وذلك في ١١٤ بيتا
في عمل جر ولكن بحرف الجر (في) وذلك في بيتين فقط
في عمل نصب لأنه مفعول به في ٥٨ بيتا

(ب) جزء من كلمة وصورها تأتي على النحو التالي :

مفعولا به في ٤ أبيات .

مفعولا مطلقا في ٣ أبيات

تمييزا في بيتين .

حالاً في بيتين

مفعولا لأجله في بيت واحد .

خبرا لـ « كان » في بيت واحد .

علا هذا فإن «حافظ» قد استغل كل إمكانيات حركات الإعراب ، بالإضافة إلى السكون ، فجعل كل هذا علامات لقوامه . وانطلاقاً من فكرة أن تأثير القافية لا يتف عند حد النظام الموسيقي للصوت فحسب ، بل إنه وثيق الصلة بالنظم الصوتية والنحوية والأسلوبية بوجه عام وبمعجم الشعر وكلماته ، فقد رأت أن أقوم بعملية إسعاء شاملة لعدد الأبيات التي جاءت قافيتها بحمل حركة الكسرة أو الضمة أو الفتحة أو السكون . وقد حاولت في كل مرة أن أستخلص النسبة المثوية لكل حركة إعرابية في إطار المصراع الكلي لشعر «حافظ» وهو ٥٨٤٢ بيتا هي كل ما قاله «حافظ» أو حل الأكل كل ما ورد إلينا في ديوانه .

(القوافي المخرجة)

الفرع الشعري	عدد الأبيات	عدد المصاعيد والمقطوعات
القصائد والنهال	٧٨٦	٣٤
المراثي	٧٦٦	٣٢
الاجتماعيات	٣٢٦	١٠
السياسيات	٣١٩	١٠
الإخوانيات	٢٠٥	١٤
الوصف	١٣٣	٧
الشكوى	٥١	٥
الحزبيات	٤١	٥
الأهالي	٦	٣

عدد الأبيات المخرجة ٢٦٣٩ بيتاً

نلاحظ أنه لم يكتب في الغزل بقافية مخرجة .

مخرجة ثلاثة بحور منها ، وعظم بحر آخر . وهذه البحور برتيا تاراليا على أساس عدد القصائد والمقطوعات .

بحر الخفيف (٤٥ قصيدة ومقطوعة) ، الكامل (٤٤) ، الطويل (٣٨) ، البسيط (٣٦) ، الوافر (٢٥) ، مخرجه الكامل (٢٣) ، المديد (١٣) ، المتقارب (٩) ، النحت (٧) ، قطع البسيط (٤) ، مخرجه الوافر (١) ، مخرجه المديد (١) .

وبالتقابل فإن البحور التي لم ينظم منها «حافظ» هي : المخرج ، الرجز ، الرمل ، المسرح ، المضارع ، المقصص ، المختب ، المتداول

القوافي : نظم «حافظ» أشعاره مستخدماً ١٧ حرفاً من حروف المعاني هي حسب ورودها في ديوانه .

المحرة - الألف - الياء - التاء - الحاء - الدال - الزاء - السين - العين - الفاء - القاف - الكاف - اللام - الميم - النون - الهاء - الياء .

ومعنى هذا أنه لم يستخدم ١٢ حرفاً هي

التاء - الطيم - الخاء - الدال - الزاي - الشين - الصاد - المضاد - العطاء - الظاء - العين - الواو .

وقد يبدو مبعداً أن نرتب القوافي التي نظم بها «حافظ» على تسلسل الترتيب التنازلي لعدد الأبيات كثرة وقلة

قافية الواو (٤٠ قصيدة ومقطوعة) ، الياء ، النون (كل منها ٣٩ قصيدة ومقطوعة) ، الميم (٣٥) ، اللام (٢٤) ، الدال (٢٢) ، العين (١٤) ، الكاف (١١) ، القاف (١٠) ، التاء (٩) ، المحرة (٨) ، الحاء (٧) ، السين والفاء (كل منها ٦) ، الياء (٤) ، الألف والفاء (كل منها ٢) .

الحركات الإعرابية في قوافي حافظ :

نتأقش هذا لأن حركات الإعراب هي في الحقيقة أبرز علامات القافية ، ووجود إحداها ولاشك له دخل كبير في النظم الشعري الذي لا يتسبب فقط بمجرد اللفظ كلفظ بل أيضاً بوجود أي من الحركة وسكون عليه كاستناد لهذا النظم للموسيقى والذي يفرق بين الشعر والنثر من زاوية ما .

ويسبق أن نحصل هنا أن ثمة العديد من القوافي التي لا تظهر عليها حركات الإعراب لأن هذه الحركات مقدرة وهي في نفس الوقت ليست في عمل جزم . وذلك كأن تكون كلمة القافية معلاً معطلاً أو معاً مفصلاً أو مقوصاً أو ضميراً متصلاً أو حرفاً مبيناً أو اسم إشارة أو ألف إطلاق .

عدد الأبيات التي تحتوي هذه الوصيات من القوافي يبلغ ٢٧٦ بيتاً ، في المديح ٢١ بيتاً ، وفي الفجاء ٢ والإخوانيات ٨ والوصف ٧٧ والغزل ٩ والاجتماعيات ٣٦ والسياسيات ١٠٠ والشكوى ٧ والمراثي ١٨ ولا توجد أمثلة لهذا في غرض الحمريات إذ كل القوافي هناك

لم يكتب بقافية محزومة في الأهاجى

إحصائية شاملة

بوزع الحركات الإعرابية في شعر «حافظ»

القوافى المحزومة	القوافى المنصوبة	القوافى المرفوعة	القوافى المجزومة
٢٦٦ بيتا	٨٩٢ بيتا	١١٢٣ بيتا	٢٦٣٩ بيتا
في كل الأعراس	في كل الأعراس	في كل الأعراس	في كل الأعراس
عدا : الأهاجى	عدا : المنصوبات	عدا : الإعرابات	عدا : القوافى
		والمنصوبات	

المنصوبات

نسبة القوافى المحزومة إلى شعر «حافظ» كله ٨٨٥ر. أقل من النصف بقيل
نسبة القوافى المرفوعة إلى شعر «حافظ» كله ٢١٢ر. أكثر من $\frac{1}{2}$ بقيل
نسبة القوافى المنصوبة إلى شعر «حافظ» كله ١٨٧ر. أقل بقيل من $\frac{1}{2}$
نسبة القوافى المجزومة إلى شعر «حافظ» كله ١١٤ر. أكثر من $\frac{1}{2}$ بقيل

قد يفسر كثرة دوران المحزورات هنا بحاصية ترجع إلى طبيعة
الكسرة نفسها كحركة إعراب تتولد غالبا في التراكيب العربية :
نثنية وشعرية على حد سواء . والتلازم المحتصي بين المضاف والمضاف
إليه يجعل المسألة أمرا لمعيا يكاد يكن في معظم النعماء قبل أن
يكون أمرا لمعيا مرفوعا صفة الإعراب ، هذا بالإضافة إلى أن
إمكانات الكسرة قليلة ، ومن ثم فإن عدد الكلمات التى تحيى
مشكولة بها أو تنتمى إليها عدد كبير أيضا . والدليل على ذلك أنك
لو عددت كلمات هذه الفقرة التى تقرأها الآن وأحصيت عدد
المحزورات بالنسبة لغيرها لتأكدت عندك هذه الحقيقة ، وقل مثل
هذا في أى نص عربى . (٨٣)

الكلمات المحزورة بالإعراب لدى «حافظ» تشمل كل نوعيات
المحزور وهى : المحزور بحرف جر ، المحزور بالإضافة ، صفة المحزور ،
جمع المذكر السالم في حالة الجر المضاف إليه . التكلم . [هذه
النوعيات هى التى شملها العدد والإحصاء هنا]

بالإضافة إلى هذه النوعيات فقد وجد «حافظ» فرصة سانحة
لاستخدام نوعيات أخرى ليست حركتها الإعرابية الكسرة ومع ذلك
كان يحثها بالكسرة على محرما مشحونا له على استعمالها في القصيدة
ذات القافية المحزورة وذلك مثل : جمع المذكر السالم في حالة
النصب ، فعل الأمر للمؤنثة ، المحزوم به «لم» وسهولة تحريكه
بالكسرة . المضارع للمتل بالياء . المضارع المحزوم به «لا» النافية

القوافى المرفوعة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والقطوعات
السياسات	٣٠٨	١٢
المدائح	٣٠١	١٤
المرثى	٢٠٣	٦
الوصف	١٩٧	١٤
الاجتماعيات	٨٩	٣
الشكوى	٢١	٢
الغزل	٢	١
الأهاجى	٢	١

عدد الأبيات المرفوعة ١١٢٣ بيتا

يلاحظ أنه لم يكتب بقافية مرفوعة لآى الإخوانيات ولا لآى

المنصوبات

القوافى المنصوبة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والقطوعات
السياسات	٢٦٧	١٠
المدائح	١٩٧	١٠
المرثى	١٧٥	٥
الاجتماعيات	١٦٩	٨
الشكوى	٣١	٣
الإخوانيات	٢٣	٣
الأهاجى	١٤	٢
الغزل	١١	١
الوصف	٥	١

عدد الأبيات المنصوبة

٨٩٢ بيتا

لم يكتب «حافظ» في المنصوبات بقافية منصوبة

القوافى المحزومة

الغرض الشعرى	عدد الأبيات	عدد القصائد والقطوعات
المرثى	٢٠٠	٥
السياسات	١٨٥	٦
الاجتماعيات	١١٢	٣
الإخوانيات	٥٤	٥
المنصوبات	٢٣	٢
المدائح	١٩	٤
الوصف	١٨	١
الغزل	١١	٤
الشكوى	٤	٢

عدد الأبيات المحزومة ٦٢٦ بيتا

non finale + finale وهذا الترخيص يصدق على الأفعال التي لا تحذف بعض المراسق التي تتطابق مع القاع في البلد كـ *He Works* نظر *Chang, p. 258*

- (٥٩) الديوان ج ٢ ص ١٤٧
- (٦٠) الديوان ج ٢ ص ١٨٩
- (٦١) الديوان ج ٢ ص ١٩٨
- (٦٢) الديوان ج ٢ ص ٢٠٢
- (٦٣) الديوان ج ٢ ص ٢١٩

Hawkes Structuralism, p. 81

وأيضاً صلاح فضل - نظرية البنية ص ٢٤٦ ، ٩٣ على التوالي

- (٦٤) الديوان ج ١ ص ٢٤٧ - ٢٤٩
- (٦٥) الديوان ج ١ ص ١٦٢ وما بعدها
- (٦٦) الديوان ج ١ ص ١٩١ - ١٩٤ حذف من هذه المجموعة بقعة أبيات لا يصح شربها
- (٦٨) الديوان ج ١ ص ١٩٤ ، ١٩٥
- (٦٩) الديوان ج ١ ص ٢٠٠
- (٧٠) الديوان ج ١ ص ٢٠٤
- (٧١) الديوان (الوصف) ج ١ ص ٢٠٥ - ٢٢٨ ، لمجموعة البارودي ٢٢٢ - ٢٢٧
- (٧٢) صلاح فضل - نظرية البنية ص ٣١٠
- (٧٣) الديوان ج ٢ ص ١٠٠ ، ٩ ، ١٥٠ ، ٣٩ ، ج ١ ص ٢٢ ، ج ٢ ص ٢٤٢ على التوالي
- (٧٤) الديوان ج ٢ ص ٣١ ، ١٠٠ ، ١٠٧
- (٧٥) الديوان ج ٢ ص ١٣ ، ٣٩ ، ٤٥ ، ٩
- (٧٦) الديوان ج ١ ص ١٨ ، ٢٩ ، ج ٢ ص ١٠٨
- (٧٧) الديوان ج ١ ص ٧٧
- (٧٨) الديوان ج ٢ ص ٥

- (٧٩) (أ) ج ١ ص ٦٣ ، ١١٤ ، ١١٨ ، ١٥٣ ، ١٥٩ ، ١٧١ ، ١٧٩ ، ١٨٤ ، ١٩٣ ، ٢٠١ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، (ب) ج ١ ص ٢٩٩
- ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ٣١٦ ، (أ) ج ١ ص ٢٥٩ ، ٣١٢ ، ج ٢ ص ٨٢ / (أ)
- ج ١ ص ١٠٩ ، ٢٠١ ، (أ) ج ١ ص ١٤١ ، ج ٢ ص ١٥٩ ، (ب) ج ٢ ص ١٣٣ ، (أ) (أ) ج ١ ص ٢٤٩ ، (لاهم) - يا الله ج ٢ ص ١٣٣
- (٨٠) الديوان ج ١ ص ١١٩ ، ١٤٨ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ٢٤٤ ، ٣١٢ ، ج ٢ ص ٦ ، ٢٢ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٨٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٦٧ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٥٢
- (٨١) الديوان (هل) ج ١ ص ٥٨ ، (هل) ج ١ ص ١٣ ، ج ٢ ص ١١٦ ، (أ)
- ج ١ ص ١٤٤ ، ٢٠٣ ، ج ٢ ص ١٠ ، ١٧ ، ١٨٩ ، (أ) ج ٢ ص ١٠٦ ، (ب)
- ج ١ ص ١١٨ ، ١٢٢ ، ٢٦٤ ، ج ٢ ص ٩٤ ، (ن) ج ٢ ص ١٩٧ ، (أ) ج ٢ ص ١٤

المصادر :

(٨٢) عائشة سعيد : حركة الإبداع ص ١٣٤
(٨٣) كتبة المخطوطات في شعر حافظ ، إمامي - توفيق في (الشعر) لفكرة التي سبق أن
يرجع عليها من أن المخطوطات أكثر قراءاتاً من غيرها وذلك في مجال (الشعر) انظر
مقالتي ، نحو قراءة شعرية مبهمة والمتشعبة مجلة مجمع اللغة العربية ، عدد ٤٤

- نور الدين حافظ إبراهيم (في جزئين) ضبط وصححه وشرحه ورواه : أحمد
فنين ، أحمد عزيز ، إبراهيم الإيباري ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠
- القاضي الجرجاني :
الوساطة بين المتن وعصمه ، تحقيق محمد أبو
العسل إبراهيم ، على محمد الجاوي دار إحياء
الكتاب العربي ، دون تاريخ .
- المطلب العمري :
الروا في العروض والقوافي ، تحقيق فخر الدين
قيادة ، الأستاذ عمر يحيى ، دار الفكر ط ٢ ،
١٩٧٥
- جابر عصفور :
مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، القاهرة
١٩٧٨
- علي شرف :
(محقق) : تحرير التمهيد ، القاهرة ١٩٦٣
الصورة البدئية (القسم الثاني) ط أولى ، القاهرة
١٩٦٦
- صلاح فضل :
نظرية البنية في النقد الأدبي ، القاهرة ١٩٧٨

Terence Hawkes: Structuralism and Semiotics, London 1978.

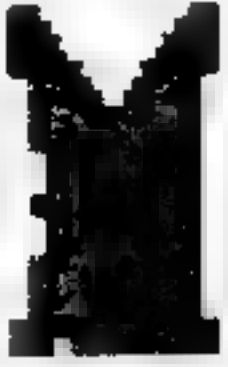
Marvin K. L. Ching (et al) Editors: Linguistic Perspectives on Literature. Britain 1980

Symour Chetman (editor). Literary Style: A Symposium. London and N. Y. 1971

Roger Fowler: The Language of Literature, London, 1971.

J. Culler: Structuralist Poetics. USA 1976.



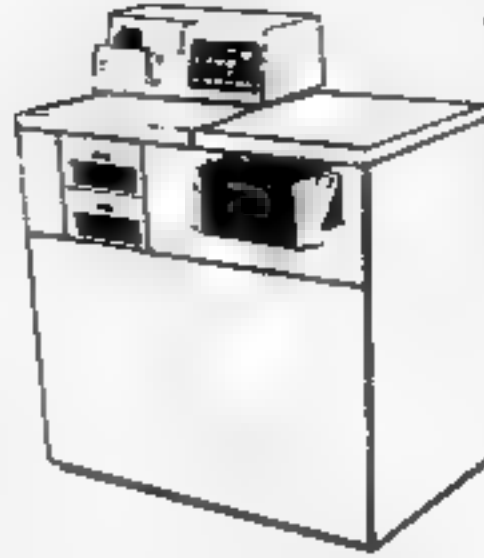


لينوتايب

Linotype

أحدث أجهزة الجمع التصويري

بالعشما توفيرا من المساحات



لينوترون 202

جهازك القادم

للفص التصويري

للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذي يستخدم الأشعة الكاثودية لفص التصويري للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمعن به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للفص التصويري .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شيء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسبح لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستفهم نحمسنا لهذا الجهاز ، بل في الحقيقة نحن نتظر منك أن تشاركنا هذا الحماس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحروف الكترونياً بدون عدسات أو مرايا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر في الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوي على ٨ أطقم للحروف العربية و ١٢ طقم للحروف اللاتينية في آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تعدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد
- يعطي سطر بطول ٤٨ يكا و ٦٠ ستيتمتر لترجيع الورق أو الفيلم .

مع التحيات

مهندس

أحمد أحمد الخيشي

مهندس حاسوب

جهاز لينوترون ٢٠٢
رقم الهاتف ٩٢٢٤٧٣
رقم الفاكس ٩٢٢٤٧٤
مكتب المبيعات ٩٥
مكتب الصيانة ٩٦
مكتب التدريب ٩٧
مكتب التسويق ٩٨
مكتب العلاقات العامة ٩٩

التكرار النمطي

في

قصيدة المديح

عند حافظ

«دراسة أسلوبية»

إن تناول الأسلوب للنص الأدبي يأتي من نظريات مسبقة ترى في اللغة الأدبية خواص النوع الفردي الشير في الأداء . مما فيه من وعي واختيار . ومما فيه من اعتراف من المستوى العادي المؤلف . بخلاف اللغة العادية التي تتميز باللقائية . والتي يتألفها الأفراد بشكل دائم غير متغير

والأسلوب في لغوي أدبي . يستمد قوامه من العناصر النحوية النحوية والجمالية . كما يستمد من الامكانيات التركيبية للمفردات اللغوية . ومما كان هنا داعياً إلى القول بتقارب البلاغة القديمة مع الأسلوب الحديثة . ومن هذا المطلق يمكن أن نصف العناصر البلاغية التي ترد في قصائد المديح عند حافظ . ولكن من منطلق جديد يساعد على تفهم واستيعاب هذه القصائد ككل شامل . بتحليل يكشف لنا عن إمكانيات اللغة الشعرية والجمالية فيها . ويساعد على إظهار الوضع الذي اتخذه حافظ بالنسبة للغة الشعرية التي أسسها له لغته

وعن اختيارنا للنمط التكراري عند حافظ حاول استكشاف تأثير الحساسية الخاصة باللغة عليه . ومدى مشاركته في تدعيم الصفات الأسلوبية الخاصة بهذه اللغة . وذلك بإجراء بعض شعره في محاولة لتقديم النموذج التحليلي الأسلوب . ومركز الباب مفتوحاً لمحاولة استكمال نتائج هذا الشاعر بالمسح نفسه

وليس معنى اختيار النمط التكراري إهمال الناحية الدلالية ، بل إن هذا الاختيار واسع اصلاً إلى أن الألفاظ المكررة تمثل طوهر المعنى . واختيار حافظ لها إنما يتم في ضوء إدراكه لطبيعتها وتأثيرها على الفكرة . كما يتم في ضوء الطبيعة التجارية لألفاظ معينا ، وهو ما يتيح لنا تحليلها لاستكشاف بعض الجوانب الكامنة في اللغة الشعرية . من حيث رصد تكراريتها ووصفها . والربط بينها وبين عملية البناء المتكامل للعمل الشعري ومما أننا نمتلك عبرتنا اللغوية إمكانيات تكون الحلقة شكلها فإن هذا الإمكان يتيح لنا وصف سماتها لسفهم كيفية ارتباط المعنى بمجموعه من الألفاظ المنظورة أو المكتوبة . فاللغة تسعين نشاطات متعددة لا حصر في

وتلك من أجل ذلك طرقا مختلفة يمكن إحصاؤها قواعد ثابتة ، وربما أدت مرافقتنا لتشكيل الحملة عند حافظ إلى استخلاص الخواص الجزئية المسيطرة عليها ، من خلال رصد خاصة واحدة ، تمثل في التكرار المتطلي عنه ، على المستوى الصوتي والمستوى الدلالي .

ولاشك أن قصيدة المديح من وجهة نظرنا تمثل محلا صيا هذا دراسة . فهي تحت مساحة واسعة في ديوان حافظ حيث تبلغ أبيات ١٥٤٧ بيتا من حملة أبيات الديوان وحسب ٥٥١٧ بيتا . سنة ٢٨ نظراء وهي على سبب توزيع لأعراس على أبيات الديوان . وهو توزيع يدعو إلى تعديل بعض الأفكار التي شاعت عن حافظ من يد شاعر (أحياء) "المسبب في الديوان ١٣٤٦

ومن الملاحظ أن علماء العربية وجهوا اهتماما خاصا إلى دراسة لغزوت والحسن من خلال 'مناظرة' بلوغة . ومن خلال أركانها وماهية الأركان من دلالات . كما اهتموا بحدوث بعض الظواهر النحوية ووعينة كل صيغة . كما اهتموا ببعض استبيحات النحوية التي لها دلالة فنية . قد تأتي من مسبب التكرار بالموافقة أو مخالفة . فتستند إلى عدد من المؤثرات الخديرة بالاعتبار . وهي مؤثرات يكون ما في النهاية نوعا فرديا أو جماعيا في النمط التكراري

وبحسب رصد هذا النمط عند حافظ تأتي من الملاحظة المتبعة لأبيات المديح . من حيث صيغ أو لا . حيث تمثل صيغة تصدح بواحد أو أكثر . ذلك أن الموقف في نظم الشعر عند العرب أن يصير المطابع حيث يمكن قبل كمال البيت الأول من تصفيده أو تعلم قافية . من أن هذا التصريح يؤدي دلاليا إلى عينية محاسن في صيغة بين الشعرين . حيث يشبه البيت المصريح ساق له مصراعان مثل كلال^(١)

وبصرف في قصائد حافظ التي يتألف فيها صيغة التصريح تحدها سبع وثلاثين قصيدة . والمصريح منها ست وعشرون . وغير المصريح إحدى عشرة . سنة ٢٩٧ / ١٠ ماعدا ذلك من قصائد المديح فست سوى مقصورات بين ستين وثلاثين لا تبلغ أحد مئة سنة لأبيات في قصيدة المديح . وهي ثلاثة وعشرون بيتا . وهذا يدل على اقتراب حافظ من التقليد القديم في تصريح القصائد حيث بلغ نسبة هذه التصريح عند شاعر كأموي القيس مثلا ١٤٠٨ . د صرف الشعر عن بيان المبرقة التي وجدت في 'الديوان'^(٢)

ولما حصل بعد التكرار على المستوى الصوتي والدلالي ما أسماه 'تدوير' شخصي . حيث يعاد اللفظ في مردداته مع د في مبر في دلالة . مع من طبيعة اسباق نقي وريح فيه الشاعر مردداته على شكل بكاء صدى شخصي . وبين كان من الاسم . تعود .

ومن حيث مساحة مكاتبه لجناس من الأبيات تمكيد ملاحظة

تناسب وروده بعد أنعاد محدة على النحو التالي .

- طلعت بها بالبحر من غير مطلع
- وكنت لها في الفجر قدح بن مقبل^(٣)
- كملت كالا لو تناول كمره
- لأصبح إجماسا به ينحصر^(٤)
- وهي من أنوار عليمك لمعة
- على صونها أسرى وأقهر من اهتدى^(٥)
- فالعرش في فرح والملك في مرج
- والخلق في صبح والدمر في رهب^(٦)
- هل تسفيت أو أرتت بسوى
- شعر هو غير بعد عهد العرب^(٧)
- سليمان دم عادمت الشهب في الدجى
- وما دام يسرى ذلك البدر مسراه^(٨)
- يا حماميا في الرصان له
- هذه دقت عن السفسطن^(٩)
- ولا تستنشر غير العزيمة في العلا
- فليس سواها ناصح ومشير^(١٠)
- إن نفس الإمام فوق مناهم
- مسا نحموا راني غير صالي^(١١)
- كثير الأبدى حاضر الصفح منصف
- كثير الأعادى غائب الخلد مسعف^(١٢)
- سلوا الأهل الدول هل لاح كوكب
- على هذا العرش أو راح كوكب^(١٣)
- لن ظفر الإفشاء منك بفافل
- لقد ظفر الإسلام منك بأفصل^(١٤)
- وفتاة أوحى إلى القلب حفظها
- فراح على الإيمان بالوحي واغتنى^(١٥)
- عسى ذلك العام الحديد يسرى
- بشري وهل لمبائس بشير^(١٦)
- من ملها بالابس الهد معلما
- أدينا ودينا ٢ زادك الله أسما^(١٧)
- فقال كثير الغوم قد ساء فأننا
- فإنا سرى حننا نحتف تقلدا^(١٨)
- فلا زالت الأعباد تبغى سعودها
- لدى ملك يسرى على عدله الباري^(١٩)

ونمثل هذه التوزيعات للمكاتب عابية ما ورد من جناس في أدب المديح عند حافظ . أما ما ورد محالفا لهذه لأسواق فيبلغ ثلاثة وثلاثين جمعا من جملة مائة وتسعة وتسعون . سنة ٢٦٥٨ (٢) .

كما يؤكد مبله إلى طسعة التكشف للموسيقى داخل الأبيات .

ومع الحرص على هذ التكشف تبرز بعض القيم الخلاقية و تركيب الحروف ، نحصها من أنقال الرتبة الناتجة عن عملية التردد الصوفى المتوافق بإحداث بعض المغايرة بين المتجانسين ، حتى إن صور الخناس التام تكاد تكون نادرة عند حاض . وللملاحظ أن التكرار الجدى - عنه - يتصل بأسقة خاصة تصحح لاعتبارات دلالية من خلال السياق الذى عرست فيه،والذى يستمد قوامه من هذه الطبيعة التكرارية . ويمكن رصد هذا التكرار الخناسى في سبقات ثلاثة ، يتصل أوطا بنضج الدلالة واكتناها ، والثانى بعض القيم التعبيرية للبارزة،والثالث تداعى الدلالة عن طريق المغاورة لما يتصل باكتنا الدلالة فيتمثل في إتمام المعنى بالمحاسة

أرضيت ربك إذ جمعت طريق

أنا وفرت بنعمة الرضوان (٢٨)

أو ابداعة :

ما للبيان بغير بابك واقفاً

بيكى ويعمله البكاء [فيشرق] (٢٩)

أو الترادف :

فالعرش في فرح والملك في سرح

واخلق في منح والنهر في رهب (٣٠)

أو التوكيد :

وسظفر لي رب الأريكة نظرة

بها ينجل ليل الأسي وينير (٣١)

أو العموم :

ملكك عليهم كل فج واحة

فليس لهم في البر والبحر مهرب (٣٢)

أو بيان الترخ :

وترجو رجاء اللهى أو أسبل المدجى

عل البدر سراً حاللك اللون أسودا (٣٣)

وأما ما يتصل بالقيم التعبيرية فيمكن نمطه عندما تحمل المحاسة في صياها لغة أسوية كانتورية

لجل (جبال الدين) في نور وجهه

وأشرق في أثناء برده أحنى (٣٤)

أو التقابل للادى والمعوى

ملوا الفلك الدوار هل لاح كوكب

على هذا العرش أو راح كوكب (٣٥)

فسطولنا الحق الصراح وجبشتا لك

حجج الفصاح وحرستا التذليل (٣٦)

أو التدرج

تشاؤروا في أمور الملك من ملك

إلى وزير إلى من يفرس الشجر (٣٧)

أو الاحزاس

من الأوتس حلاها يراج في

صالح الفرحة صاح غير لشران (٣٨)

أو الالتفات :

يا من تيمت الغتيا بطلعته

أدرك فالك فقد ضاقت به الحال (٣٩)

وأما ما يتصل بتداعى الدلالة فيتمثل في الاستعمال المخرى :

فقال كبير القوم قد صاء هالبا

فأنا نرى حشفا يحض ثلثا (٤٠)

حيث استنداء الحقيقة للمجاز والمجاز الحقيقة من خلال القرينة الحالية أو المقالية . أو المشابهة

سليمان ذكرت الزمان وأهله

بعض سليمان وأقبال دنياه (٤١)

أو السية :

وجمّع من أتوا مدحك طاعة

بطالمها طرف الربيع فطرف (٤٢)

أو لإكمال حركة التجدد في الفعل بشانها في الاسم ، أو وصل معنى الثبات في الاسم بالتجدد في الفعل

إمام الهدى إلى أرى القوم أهدوا

فهم بدعيا عبا الشريعة تعرف (٤٣)

إني الله إلا أن يسرفك سبيما

ومن يرعه يسلم ويغم ويرجع (٤٤)

وقد يتأق تداعى الدلالة من طبيعة المغاورة بين المتجانسين ، بحيث يتحول هذا التداعى إلى مزج من التوحد ، يعنى للدلالة بعدا رأسيا عيقا

وقف موقف الفاروق وانظر لأمة

إليك محبات القلوب تشتر (٣٨)

حفظا عن نظم العلوم بدلتها

وروائعا بقيت على الأحقاد (٣٩)

بسم كوكب الشرق أشرق

فالحادثات تجد (٤٠)

وأحبنا نلاحظ عند حافظ إخراج الحاشية من مصورها الدلالى .

لتكثف للموسيقى من خلال التردد الصوتى .

إن نفس الإمام فوق ما هم

ما عوا وإني غير صاى (٤١)

حيث كانت الإضافة إلى الكلمة النامية متمثلة في الطبيعة الصوتية

محبس دون أثر دلالي بارز

محاسن الأعلام مشروعية

كأنها بسطن القنبا الشرج

لأننى في (الشرع) مفاد أصلا من (مشروعه) ، ولكن يتو الإيقاع

الصوتى الأثير في الشر

ولا شك أن طبيعة المهانة عند حافظ تميزت كوكبا لظهور

شعيرة فصائده ، ولذلك كان التردد للموسيقى ذا أثر بالغ في موسيقى

الألفاظ المفردة ، وهي مرحلة تسمى بعملية التفاعل بين الدلالة

المفردة واللبقى الذى ترد فيه ، واتصال هذه الدلالة بغيرها من

الدلالات التى تعمل على نحو للمعنى الشعري وتغايه وأسيا ، كما في

مباينة والتوكيد ، وأقيا ، كما في الترادف الجناسي أو يان الترخ .

وهذا بدوره أدى إلى بروز قبه تعبيرية تجسد إليه الجمالية عند حافظ

(وما التراجع الصوتى - في رأى البعض - إلا يميز الشعر

الأكبر ، لأن الكلام - في الحقيقة - يكسب دلالة خلالة في نطاق

نظم الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة عنقتهى

نفسها) (٤٢)

ونلاحظ بالتحليل أيضا تردد الدال والمدلول معا في البيت

لوحده . وفي عدة أبيات ، نلاحظ يكون استعمال الدال مرة ثانية

معيدا بإعادة جديدة ، نصيف إلى الموسيقى الناتجة من تشابه الحروف

إمرا دلالي لا يتحقق إذا غابت عملية التكرار ، وهي عملية اعتبرها

(سابير) Super من أهم العناصر في البحث التركيبى لترتيب

الكلمات وترانها (٤٣)

وباسطر في التوزيع المكاني لتكرار داخل الأبيات نلاحظ كثافة

الإيقاع الموسيقى وتناسبه مع هذا التوزيع ، حيث يرداد إذا كان

توزيع ذا أبعاد متساوية ، ويحل سببا مع احتلال أبعاد حدا

التوزيع . وحرص حافظ على هندسة التوزيع لم يكن كبيرا بحيث يجد

حفاظا على مائة وستة وثلاثين تكرارا من جملة حالات التكرار

عدد ، وهدرها أربعائة وعشرون . أى أن حرصه على تكثف

الإيقاع الموسيقى عن هذا الطريق لم يكن ممثلا إلا بنسبة ٣٨/٣٢٨

وهو في ذلك يتوافق مع صيغة في التجسس ، من حيث الإقلاق من

استخدام الجناس الكامل . ويمكن رصد أشكال التكرار المنتظم في

الصور التالية

• رعبا لشاعركم رعبا لكاتبكم

جراهما الله عنى ما يقولان (٤٤)

• فبالبنى اسطعت الليل ولبنى

بلعت من الدارين رحبا ومغيا (٤٥)

• أنى الظبا التقي كل مجتمع

أهل بياهل وإخوان بإخوان (٤٦)

• عباس والعيد الكبير كلاهما

منألق بإزاله منألق (٤٧)

• فن عطارفة في جلق عجب

ومن عطارفة في أرض حوزان (٤٨)

• له كل يوم في رضى الله مرقف

وفي ساحة الإحسان والبر مرقف (٤٩)

• زانتك فلقاب الرجاء

ل الماملين وزبها (٥٠)

• من العناية قد ريشت قوادها

ومن حمم التقي ريشت خرافها (٥١)

• وجهننه بإحسان وعدل

فحص الملك إحسان وعدل (٥٢)

• بالسرور الغراء من علم ومن

فصل ومن حكم ومن آداب (٥٣)

• درج الزمان وأنت مفتون المي

ومضى الشاب وأنت ساه مطرق (٥٤)

• فأت طأ إن قام في الشرق مرجف

وأنت طأ إن قام في الغرب مرجف (٥٥)

• أهم كما همت فاذكر أنى

فتلك فبدعوى هذاك إلى الهدى (٥٦)

• عسبد مولانا الصفر

وعسبد مولانا الكبير (٥٧)

وهذا ماخذ التكرار شكلا رأسيا كما في قصيدته أنى هتا فيها سعد

رعول سحنه من عدوان وقع عيه :

أحمد الله إذ سلمت لمصر

قد رمها في فيها من رماكا

للمعبرة الوظيفية ، بحيث يسحب للمعنى من اللفظة الأولى إلى الثانية أو العكس . في شكل تقطيع له إلى مصائل متتالية ، كما في قوله

- كم وسام كم حلية كم شعار
فلك كم شارة وكم من علامة ^(٧١)
- بأثره القراء من علم ومن
لفضل ومن حكم ومن آداب ^(٧٢)

وقد يكون ذلك في شكل تتابع عددي وصحت تسيح للوفود محمده وفدا وفدا ^(٧٣)

ويبرز هذا النمط من التكرار مع استئناف الكلام
نحو أنت أبو الشهور جلالة
نحو أنت من الأسير الضال ^(٧٤)

ومع التصيل :
في عطرفة و جلق لجب
ومن عطرفة و أرض حوروى ^(٧٥)

ومع المقابلة
• أنت نعم الإمام في موطن الرأى ونعم الإمام في الغراب ^(٧٦)

• عن ظهورها من شر أطاعهم دم
وفرق جباب البحر من صنهم دم ^(٧٧)

وقد يستخدم حائط التكرار أحيانا بهدف ملء الفراغ وصولا إلى قافية البيت . ويطلب هذا الاستخدام عندما تقع الكلمة الثانية موقع القافية

• بكرا صاحبى يوم الاياب
وقفا في بعين شمس لقفا في ^(٧٨)
• وحصنه بإحسان وعدل
فحصن الملك إحسان وعدل ^(٧٩)

• علا للشرق حكمة وأقلاما
في سايما السوس أنى أقلاما ^(٨٠)

وهكذا يتبين لنا أن دور التكرار ذو فعالية مؤثرة في الأداء الشعري على المستوى الصوتي والدلالي ، فكثرتا وتعمقتا أو تسبجتا ونهشتا ، بحيث أصبح موضع التكرار بمثابة حبه من يدفع من المعنى أو يتوقف عنده ، وفي كلتا الحالتين يساهم بقطر واضح في شعرية الأداء .

التكرار الشكلي
ونقصد بهذا اللون من الأداء ما يعتمد على تكرار الدال والمدلول معا ، أو تكرار أحدهما فقط . وإعنا بمثل النمط التكراري في اختيار

أحمد الله إذ سلمت لمصر
ليس فيها ليوم جيد مواكبا
أحمد الله إذ سلمت لمصر
روقها بلطفه من وقاكا ^(٨١)

وينتظر في طبعه هذا التكرار عند حائط من الناحية الدلالية يمكن تبيين حدين رئيسين ، يتمثل أحدهما في تعميق الدلالة ، ونسبا ، ويبدو ذلك عندما يقوم التكرار على تعبير في اللفظة داخل التركيب . أما ثانيها فالدلالة فيه تعبير في نمط أعمق ، وذلك يتأتى بانتماء وظيفة المكررين في السياق الواحد ، ومن اللامات أن نسبة ورود الحظين متقاربة في فصائل المديح عند حائط ، فالحظ الأول نسبته ٤٨,٨ ٪ ، والثاني نسبته ٥١,٢ ٪ .

ويعتمد تعميق الدلالة على التعبير عن فكرتين بلفظ واحد ، بحيث تتحدد طبيعة كل لفظ عن طريق الاستعمال الذي آثره الشاعر ، وهو بذلك يضيف إلى النمط المعنى لونا من المعنى ، عن طريق قدرته في الاختيار أولا والتوزيع ثانيا ، فتجدد ذلك المعنى مؤديا إلى كثافة دلالية في مثل قوله

وراحت إلى حيث لنى تبعت لنى
وحيث حدا في من هوى النفس أما حدا ^(٨٢)

أو إلى التخصيص ، بحيث تنتقل أهمية الدلالة من الكلمة الثانية إلى الأولى .

عبد الجبوس لقد ذكرت أمته
بوما تأبته في الأيام والحطب ^(٨٣)

أو التشابه ، بحيث تساعد اللفظة الثانية على تجيد الدلالة في الأولى .

لحبات القلوب تسوق شكرا
إليك بمقدور حبات الرمال ^(٨٤)

أو للتعبير ، وذلك أبرز ما يكون في الأسلوب الشرطي الذي تعتمد به الكلمة الثانية في الاعتبار على حضور الكلمة الأولى .

إذا ابشمت لما فالدهر مبتم
وإن كثرت لنا عن قابه كثرا ^(٨٥)

وقد يكون تعميق الدلالة من خلال خاصة أسلوبية يستعين بها الشاعر لنقل الأسلوب من صورة إلى صورة أخرى ، كالتجريد في قوله مخاطبا حبه

حياز الغراش وحرت حبه فأنتا
نحت الظلام معذب ومزرق ^(٨٦)

لما امتداد حركة التكرار دلاليا في حط أعمق فإيه بأن مع فقدان

صيغة دلالية ثم إيقاعها على سياق واحد ، كتابع الأسماء المفردة ، وهو ما أجماع الزاوي (التعبد) ^(١٧٦) وتسبق الصفات لكتاتبة، وهو ما أجماع أيضا (تسبق الصفات) ^(١٧٧) .

ورعا اعلمت القيمة الموسيقية في هذا اللون . فتعدو الدلالة نائحه الأول ، ويغدو التابع شيئا - فيه - بإضافة الأرقام بعضها إلى بعض ، بحيث يكون الدبح شيئا ذا أهمية خاصية

وقد يكون هذا التكرار خاصا بأسماء الأعلام التي يقتصر الساق ذكرها ، وهي في مكانها لا تدل على أكثر من معناها ، ولكن بأصنام بعضها إلى بعض تفرز نائحا له أهميته . من ذلك قوله للسلطان عبد الحميد مهنتا بعيد جلوسه

يرعى (الموسى) و(المسيح) و(أحمد)

حق اللولاء وحرمة الأديان ^(١٧٨)

فخذوا الموالي والمعهود على هدى (ال

نوراة) و(الإنجيل) و(الفرقان) ^(١٧٩)

وقوله لوصف غال عندما ترجم بعض الشعر العربي القديم إلى العربية

وردتهم من كلام (المبحري) قطعاً

مثل الرياض كتب كعب (ميسان)

سل (ألفريد) و(لامرين) هل جريا

مع (الوليد) أو (الطائي) عيدان ^(١٨٠)

ويبدو أن هذا كان يستمد معظم أعلامه في هذا السياق من دحيته في التراث . تلك التي ارتصاها قيمة فنية تؤكد ارتباطه بالتراث ، ومن ذلك

ملأنا طباق الأرض وجداً ونوفاً

(بنو) و(دهلي) و(الرياح) و(بوزع) ^(١٨١)

وصلت بسات الشعر منا مواقف

(سقط القوي) و(الوليتي) و(الطع) ^(١٨٢)

«ود (ابن هاني) و(ابن عمار) بها

لويظفهران معا بلم بسانه ^(١٨٣)

«عهد (الرشيد) (يعداد) عفا ومضى

وق (دمشق) الطوي عهد (ابن مروان) ^(١٨٤)

ويكاد يكون تكرار الصفات أوقع في تكشف الدلالة ، من حيث كان استخداما إيجازيا وثيق الصلة بشعرية الأداء . وهذا الانحاء بكسب سعة وامتدادا أكثر من حدودها الدلالية الصيقة ، من ذلك

أنتم الناس قفرة ومضاه

وهوذا إلى العلا واعتصاما ^(١٨٥)

• هل نبل إلى عد أليل

إلى علم إلى نفع عسيم ^(١٨٦)

وقد يأتي تكرار الصفات بشكل تصاعدي يحل المباشرة ويبررها :

ركبوا البحر جاوروا القطب فانوا

موقع النبرين عاصروا الظلاما ^(١٨٧)

وقد تأتي على هيئة تنازلية تؤدى بالختام

فلعل كتاب الظلام سلام

من حرين وبالس وصريع ^(١٨٨)

التدليل

وهو يتصل بظاهرة التكرار الشكلي من حيث يحته في نهاية التركيب المكتوب بنصه ، تحقيقا لمفهوم هذا التركيب أو منطوقه ، بدوره لا يتأتى من التردد وإنما من اتصاله بالدلالة السابقة عليه ، فهو ضابطاوعكم إعلانيها . ومن هنا نلاحظ ورود التذييل محتويا الشطر الثاني بأكمله غالبا ، أو وروده في نهاية الشطر الأول ثم نهاية الشطر الثاني أحيانا ، وبأدرا ما يقتصر على مؤخرة الشطر الثاني . ومن النوع الغالب :

وما هدم الشجريب رأيا بنيت

ولا زالت الآراء تسيى ونهم ^(١٨٩)

وقد يتصل هذا النمط بضرب الحكمة المستمدة من بناء الشطر الأول :

صلت سياستهم وحال صباغها

ولكل كاذبة الخصاب حول ^(١٩٠)

وقد يتصل سياق الاستشعار :

وما استبد برأى في حكومته

إن الحكومة تغري مستبديا ^(١٩١)

ومن النوع الثاني

صلت عن الأهواء والحر يصف

وأصفت من نفسي وذو اللب ينصف ^(١٩٢)

وهو غالبا ما يتصل بالنعم الأخلاقية العامة .

ومن الثالث

• من ذا بناويك والأقدار جارية

عنا نشائين والدينا لمن قهرا ^(١٩٣)

• فأنعت لي شكوى الهوى وسفتي

في مدح عباس ومثلك سبق ^(١٩٤)

عناصر الإيقاع المعوى ، لذا جعلها مقدمة من صوت ادعائي (١١٦) ، كما أطلق عليها الطوى تسمية (التكاثر والتضاد) ، جريا على عادة بعض علماء البلاغة (١١٧) ، مما يؤكد وجود مفهوم التناسب بين المتقابلين .

وتدقيق النظر إلى علاقة التناظر بالمدلول يمكن أن يؤدي بنا إلى الملاحظة التالية

- + اختلاف في المدلول = غم الاختلاف
- + اتفاق في المدلول = ترادف
- + تضاد في المدلول = طباق
- + اتفاق في المدلول = تكرار
- + اختلاف في المدلول = جناس
- + تضاد في المدلول = جناس
- طباق (١١٨)

ثم تدقيق النظر إلى علاقة المتقابلين يؤدي إلى الملاحظة التالية



فحضور البعض يستلزم حضور نقيضه غيابا ، مما يجعله ضيقا للمقابلة إلى ألوان التكرار العظمى ، فهي وسيلة أسلوبية ذات طابع دلالية مزدوجة ، مما يجعلها مؤثرة في الأداء الشعري بخلق تأثير ويبدو أن الحس اللغوي بأن الطبيعة التكرارية في المقابلة أقل منها فيها سبقها من ألوان التكرار هو الذي هبنا للتوزيع في المقابلة أن تزداد نسبته في الانتظام ، فبلغت ٥٦,٢٦ ٪ ، في قصيدة المديح عند حافظ ، بحيث أصبح هذا التوزيع عاملا إيجابيا في كثافة الإيقاع والتناسب الدلالي .

ويمكن رصد أشكال التوزيع بين المتقابلات في الصور التالية

- أمر التقليد فيها وهي
- عجوش من ظلام الخشب (١١٩)
- في الماهلية والإسلام هبته
- تفي الخطوب فلا تعدو عواديها (١٢٠)
- وشقبت منه بقربه وبعاده
- وأخو الشقاء إلى الشقاء موق (١٢١)
- ابن أوله والسعد آخره
- وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١٢٢)
- فاشرع يراعك يا محمد إبه
- نار اللئام وحة الأحمرار (١٢٣)
- واذكر لنا عهد الدين بنائهم
- جمعوا عليك همومهم وفرقوا (١٢٤)

التفصيح

وهو يتصل بما قلناه عن التكرار الشكلي . فإذا كان التدليل ككرر ندلالة على من الإيقاع ، فإن التفصيح ككرر في الإيقاع ، لا يتصل بالندالة ولكنه يوصي إلى الكثافة الموسيقية التي تعد من أهم سمات شعرية التعبير

وقد تعددت أشكال التفصيح الوارد في قصائد المديح - عند حافظ - بحيث استوعبت عدة ألوان بديعية قديمة هي : التجميع ، والتسميط ، والموازنة . وقد قام التفصيح في عاليته على تناسب مرادات كل شعرة مع ما يناظرها من الشعرة التالية ، أو تناسب تفصيح الشعرة الأولى بحسب

أما السياق الذي ورد فيه هذا التفصيح فنلاحظه في المقابلة

- ابن أوله / والسعد آخره /
- وبين ذلك صفو العيش لم يشب (١٢٥)
- كثير الأيادي / حاضر الصفيح / منصف /
- كثير الأعادي / طاب الحقد / صعب (١٢٦)
- فأنت / ها / إن قام / في الشرق / مرجف /
- وأنت / ها / إن قام / في الغرب / مرجف (١٢٧)

كما نلاحظه في محال تعديد المتأثر ونمطيتها :

- الحلم حلبيته / والسعد قبلته /
- والسعد عنه / كشالة الكرب / (١٢٨)
- يا كاسي الخلق الرضى / وصاحب الـ
- أدب السرى / وياقني الثقبان / (١٢٩)

كما سمعته في محال التناظر والتناسب :

- أسطولنا الحق الصراح / وجيشنا الـ
- حجج الصراح / وحرينا الشليل / (١٣٠)

حيث امتد التناسب من الأسطول إلى الجيش إلى الحرب

- وقد تمتد هذا التفصيح إلى محال المشابهة في جوانبها المتعددة
- أمن على المكود / من ظل دوحه /
- وأمن على الملوذ / من لدى مريض / (١٣١)

فهو يصور براحة شوق - في حناها - كظل الدوحه أو لدى المريض -

التقابل

ويمكن إضافة هذا اللون التعبيري إلى التكرار الشكلي بالنظر إلى حقيقة دوره في الكلام الإبداعي ، من حيث يعطي وجود التناقض في التركيب إلى نوع من التناسب ، فالطابق والمقابلة تمثل فيها

ما أطلق عليه طباق السلب ، حيث تأتي الكلمة الأولى مثبتة والثانية
منفية

هجعت يا طير ولم أجمع
ما أنت إلا عاشق مدعى (١٣٦)

أما المقالات الباقية فالملاحظ أن حافظاً قد تحرك فيها - في أغلب
الأحيان - من خلال الاستعمال القديم لشعراء العربية لها ، بحيث
يتقلص دوره الفنى على مجرد عرسها في الصياغة ، ومن هنا تصبغ
قريبة من المقابلة المعجمية ومن ذلك مقابله بين الضوء والظلمة

• قد كنت غدياً السبيل بصره
• فركبها في ظلمة وعشار (١٣٧)

وقد قابل البحرى بينها في قوله :
• أحسن الله في لوائك عن ضر مضاع أحسنت فيه الولاء
• كان مستغففا فعز ومحرور
• ما فأجدى ومظلاً فأغواء (١٣٨)

ومن الناحية اللغوية فإن مطابق الظلمة هو نور .
وقد يجرى حافظ بعض المقابلات الباقية ، وقد انقطع فيها عن
الجرى في مصار استعمال سابق ، كما انقطع فيها عن الاستعمال
المعنى تماماً ، وإنما يخلق من التركيب وعلاقاته التجاوزية صورة
تقابلية جديدة

• ما حبل خلقي للماء بين مطوره
• إلا إلى خلقي الزناد الوارى (١٣٩)
• شلت أنامل من رمى فلكه
• حزّ لمدى ولكفك الشفيل
• وقد كان كل الأمر تصويب نبلة
• فأصبح بعض الأمر تصويب مدفع (١٤٠)

في البيت الأول أضاف الخلق إلى الماء ثم أضافه إلى الزناد فتبع من
هذه الإضافة المقابلة بين اللين والشدّة ، وفي البيت الثاني جاء
بمبتدئين مختلفين (حزّ المدى) و (التفيل) ووحد بين الخبرين
(لكمه ، لكفك) فتبع من هذا الاستاد المقابلة بين الثوب
والعقاب ، وفي الثالث وحد بين المصاف (تصويب) وخالف بين
المصاف إليه (نبلة ، مدفع) فتبع من هذه الإضافة المقابلة بين
الضعف والقوة

الساطة والتركيب

نلاحظ أن حافظاً يجرى التقابل في الأبيات - غالباً - بين
مفردتين ، وهو ما اعتبرناه بسيطاً ، باعتباره مقابلاً لتعدد المقابلات
داخل البيت الواحد ، وهو ما اعتبرناه مركباً ، وإجراء للمقابلة في
هذين الشكلين لم يصبغ لتق دلالى معنى يمكن رصده ، وإنما تأتي

أو تدخل معنى التضاد فيما يتصل بالبعد المكاني :
وتنقلت في عائلها الحضر
بيننا وبينه ويمرة وأمامنا (١٤١)

ويم أن المعجم تدور تقابلاته بين المفردات قال الشاعر محمد نضه أمام
حدود ضيقة ، لا ينطت منها أحياناً إلا بالتقابل الباقى للوسع بين
المتن لا بين المفردات :

• نشرت فصل كرام في مضاجعهم
• جر الزمان عليهم ذيل نسيان (١٤٢)
• وبين حنينة في أولى صرامته
• فؤاد والسدة سرعى فلولها (١٤٣)

والشاعر في البيت السابق قد أقام التقابل في كل منها من خلال
التركيب بين التذكر والنسيان ، ثم بين الشدة والرحمة ، معتمداً على
قدرته في الربط بين المفردات ، على نحو ساعد على إبراز الدلالة من
خلال العلاقات التركيبية .

وبالمقارنة يمكن ملاحظة التقارب بين التقابل المعجمي والتقابل
سياقي ، حيث يبلغ الأول مائة وثلاثة وسبعين ويبلغ الثاني مائة
وأربعة وخمسين .

ومن المقابلات المعجمية التأخر والتقدم :
فلم يذن من إحسانه مضاعف
ولم يجر في ميدانه متقدم (١٤٤)

والمقابلة بين الموت والحياة :
حفظ الله مضاعفاً في يديه
قد أنات الأسى وأحيا الرجاء (١٤٥)

والمقابلة بين الخيم والحلحل
كسم سيد بالعلم كما
ن برغمه للجهل عبدا (١٤٦)

وبين الضعف والقوة :
سبحان من فان القطباء بأمره
ليد الضعيف من القوى الخاف (١٤٧)

وبين الشك واليقين
لا الشك بذهب باليقين ولا الرؤى
تجدى الشيء ولا رقى الشیطان (١٤٨)

ومن المقابلات المعجمية التي اعتمدناها في هذه الدراسة

أهمية كل منها من حيث تكثيف الإيقاع المعنوي في البيت أو تخفيفه ، كما يمتد أثر التركيب إلى بروز منه في ، يمثل في إسكابه ضرورة التعدد إلى الوحدة . في قوله :

العلم في البأساء مزنة رحمة
والجهل في النعماء سوط عذاب^(١١٢)

نلاحظ تركيب التقابل في أربعة أزواج قد لا يكون بين مفرداتها أي التقاء ، ولكن يتركبها على هذا السق آل الأمر إلى وحدة في المعنى بين فائدة العلم ومضرة الجهل . وفي قوله

تأوى الظبياء إليه وهي أواس
وتجيد عنه الأسد وهي هوارى^(١١٣)

ونلاحظ التقابل الرباعي أيضا إلى المقارنة بين اللين والعتف

وقد تعدد اتجاهات التقابل المركب في خطوط أفقية ورأسية تميز عنصرا دلاليا فريدا في جوهره ، كما في قوله عن مطران :

يبي ويهلم في الشعر القديم وفي الشعر الحديد فتم الحاد المبالى^(١١٤)
فالامتداد الرأسى يمثل في حركة البناء والهدم ، والامتداد الأفقى يمثل في اتصال القديم بالحديد ، ليكون الناتج تفرع مطران في تجديده بين الشعراء والمحدثين .

وقد يقتصر التركيب على شطر واحد فلا يمثل ذلك من أثر التكثيف في الإيقاع المعنوي ، كما في قوله محمد المويحيى

فاشع برأيتك يا محمد إليه
نار اللطم وجنة الأحوار^(١١٥)

انما هو الدلالة للتقابل :

من تبين للسياقات التي ورد فيها التقابل في قصائده للمديح نلاحظ تعدد هذه السياقات وتشعبها حتى بلغت ستة وثلاثين سياقاً يمكن تقسيمها إلى ثمانية محاور رئيسية .

١ - محور الظهور والختفاء .

وتبلغ نسبته من جملة المقابلات ٢٠٨٧٪ ، وهي تمثل أعلى النسب جميعا ، وينضوى تحت هذا المحور :

• سياق الموت والحياة .

عاشروا المدة في الدنيا فعندهم

عز الحياة وعز الموت سيان^(١١٦)

وتؤكد المقابلة هنا تفرغ من مصحوبها في التصاد ، لتتحول إلى وحدة لائتلافية فيها ، يقف فيها أهل الشام من الموت والحياة موقعا واحدا ، يملونه أو يرمصونه ، تبعا لما تحلبه عليهم طبيعتهم الأبنة الكريمة

• يليه سياق الظهور والختفاء :

لاذت بهمتك العلويات واعتصمت

وأعصمت لك في سر وإعلان

ونلاحظ التقابل هنا كسابقه إلى نوع من التوحيد ، في موقف الشعب من الخديو عباس الثاني ، بحيث أصبح التقابل مغزا من دلالاته في التضاد أيضا .

• ثم الحركة والسكون .

سكن الظلام وبات قلبك بخفق

وسطا على جيبك هم ملحق^(١١٧)

وفي هذا السياق يظل التمايز بارز بين المتقابلين بحيث تؤدي المقابلة دورها الدلالي في المقارنة والإشارة وخططة الانتظام الرتيب في الحياة .

٢ - محور السهل والصعب :

وهو يلي المحور السابق من حيث نسبة وروده في قصائد المديح حيث تبلغ نسبته ١٩٪ .

وينضوى تحت هذا المحور سياقات متعددة .

• البسط والصيق .

مائل ربك عرشا بات بحرسه

عدل ولأمة في سلطان من غلدا^(١١٨)

• القوة والضعف :

سبحان من دان القضاء بأمره

ليد الضعيف من القوى الخلال^(١١٩)

• الجاح والمنل :

المعجز أفعلى وإن عزافى

لولا كما فوق السماك تخلق^(١٢٠)

• الحلو والمر :

فأنت بهم كالشمس بالبحر إياها

نرد الأجاج الملح عذبا فبرشف^(١٢١)

وغالبية التقابل في هذا المحور تظل على تمايزها وبرز أوجه المقارنة فيها ، إلا في السياق الأخير حيث آلت المقارنة إلى التوحيد ، على أساس صلاح الماء كله للشرب بالقوة أو بالضعف

٣ - تقابل الأرمكان :

وتسبته ١٤٣٥٪ وينضوى تحت هذه سياقات :

• الماضي والحاضر والمستقبل :

لك معر ماضيا وحاضرها معا

ولك العهد المنعم المتعق^(١٢٢)

وقد يقتصر التقابل على الماضي والحاضر :

بالأمس كانت عليك الشمس ضاحية

واليوم فوق ذراك البدر قد سفرا^(١٢٣)

أو على المحاصر والمستقل .

هذى مناقبه في عهد دولته

لشاهدين وللأعقاب أحكيها^(١٥٥)

• تقديم والحديد

فعل مؤيدك الجديد ثمة

وعلى مؤيدك القديم سلام^(١٥٥)

• نيل واسـ

جاءت في نسفيلـ

ووصلت إليك بالهار^(١٥٦)

• الأول والآخر

الجن أوليه والسمد آخره

وبين ذلك صفو العيش لم يثب^(١٥٧)

• السور والماء :

وكاد يصبر إلى دنياكم (صم)

ويسرفي ببع باليه بقاتها^(١٥٨)

وتتمثل أهمية التقابل في هذا المحور في امتداد الدلالة أيضا ،

باعتبار حركة الزمن الممتدة ، وإن كان هذا لم يمنع الشاعر من عكس

حركة الزمن ومداه إلى الوراء ، إذ كان المحاصر هو مركز الاهتمام

وثقله ، كما في قوله لمصطفى صادق الرافعي

أراك - وأنت نبت اليوم - ثقي

بشعرك فوق هام الأولينا^(١٥٩)

٤ - العظمة والخطوة .

وسبته ١٣ ٪ وتضمن عدة سياقات :

• الكمر والإيمان

• كمت كمالا لوتناول كفره

لأصبح إيمانيا به يحف^(١٦٠)

• فقام بأمره الله حتى تهرت

به فوحة الإسلام والشرك مجدب^(١٦١)

وي البيت الأول جاء الفعل (أصبح) بين التقابلين ، فأثرت الدلالة

على الصيرورة والتحول من حالة إلى حالة ، أما في الثاني فقد ظل

تأثير بارزاً بين المتقابلين ، بل إن إضافة الفوحة إلى الإسلام والإحبار

عن شرك (مجدب) قد زاد المفارقة وصوحا

• الضلال والهداية :

• إلى لأبصر في أنشاء برده

مورا به تجدى للحق ضلال

• فلا احسابة في حق بحاملها

ولا القربة في بطل بحايها^(١٦٢)

ويكاد يتداخل هذا السياق مع سابقه في اتصالها بالنظم الدينية ، وإن

كان الثاني أوسع في مجال التحرك الدلال فبما يتصل بشئون الحياة

الدينية تحديداً .

• الرخيم والثمن :

• قبا كالتجيم غير وليسرى

فاطرحوا ثوبى وصول ذهى^(١٦٣)

• حليته بلم زكى طاهر

في حب مصر مصونه مبدول^(١٦٤)

• الر والذل :

• واليرى يصمدع من أظلافيا

بالرياح الحر لا بالسقضب^(١٦٥)

• ما بال دنياه لما فياء وارلفها

عليه قد أدبرت عن غير إيدان^(١٦٦)

٥ - تقابل الجهات

وسبته ١١٫٢ ٪ وامتدت مساحة هذا المحور إلى كل الأبعاد

المكانية طولا وعرضا وعلوا وسفلا ، برغم قلة وروده نسبيا عند

حافظ

• الشرق والغرب .

من توى الشرق أدناه وأبعده

عن مطيع الغرب فيه غير وبنان^(١٦٧)

• اليمن والشمال :

وتسقلت في عائلها الحضر عينا وبسرة وأماها^(١٦٨)

• القرب والبعد .

وعلى رجال الجيش من ماشى به

أو راكب أو فارج أو داني^(١٦٩)

• الأعلى والأسفل :

ولن شئت هنا يا سماء فقللى

وبا عاهها لأكف وبا أرض فابلى^(١٧٠)

• البر والبحر :

له من رموس الشم في البر مركب

ومن لائر الأمواج في البحر مركب^(١٧١)

• الوعر والسهل :

أح على أوعارهم وسهولهم

وحيا عبوس القفر حتى يسها^(١٧٢)

ويشول التقابل في هذا المحور إلى التوحيد في إعادته للعموم والشعوب ،

إلا إذا اتصل بالمقارنة بين الشرق والغرب في مسائل السياسة ومظهر

المصاهرة ، فيظل التمايز بارزا مؤدبا دوره في المفارقة

تقابل الأجناس .

وسبته ٧٫٧ ٪ وبرغم تعدد سياقات هذا المحور فقد وردت

لياقاته آيات مفردة ، لم يتكرر فيها الجنس إلا في الجمع بين الذكر

والنظم حيث ورد ثمان مرات

• الرجل والمرأة

هزى النساء مع الرجال صافرا

لايسنقبن عوادى الأجفان^(١٧٣)

• الإنس والجن .

لا يهترون على ضم يحاولـــــــــــــــــ

ياغ من الإنس أو طار من الحان^(١٧٤)

• الملاك والشیطان

تسبب الوحى نفسى من محاولتها

ويش ملكا فى الشر شیطاني^(١٧٥)

• العرب والعجم

ويطريه فى يوم ذكراك أن مشيت

إليك ملوك القول عرب وأعجم^(١٧٦)

• الحصر والنوادي

وأنت تعرف (عمرأ) فى حواضرها

ولست لجهل (عمرأ) فى براديا^(١٧٧)

• النثر والتنظم :

لشئ النثر خاصصاً ومثى الشعر

ير وألقى إلى الخيال الزماسا^(١٧٨)

• اللفظ والمعنى

لديها وفود . اللفظ تناسق خلفها

وفود للمعاني مشعاً عند جمع^(١٧٩)

٧ - تقابل العراض .

وسبته كتابه ٧٤٧٪ وترد أنساقه فى أبيات متردة إلا و

القبيل . وهى

• الحب والكره

ومر كل معنى لى بيطاوى

وكل تصور منه أن يتوددا^(١٨٠)

• الفرح والحزن :

ميا لسور الزهر فى أكماسها

فما حركات من بكاء الحب^(١٨١)

• الصبح والحقد :

كثير الأباى ، حاضر الصبح ، منصف

كثير الأعادى ، غالب الحقد ، صعب^(١٨٢)

• الحروف والأمان

شهر به بحث الرجاء وأشرت

أهم وتلك حروفها بسمان^(١٨٣)

• العقل والعاطفة :

فوحى عقل يسقول : هذا

ووحى لى يسقول : ذاك^(١٨٤)

وتتحرك الدلالة فى هذا المحور فى خطين متوازيين أولهما : خط

التبادل كما فى نسق الحب والكره ، ونسق الحروف والأمان ، وخط

التصديق كما فى نسق الفرح والحزن ونسق الصبح والحقد .

٨ - تقابل الأعداد .

وسبته ٦٥٤٪ وله صفان .

• القلة والكثرة

الشبر فى صوف السياسة فرمخ

واليوم فى تلك السياسة جيل^(١٨٥)

• الجمع والتفرق .

واذكر لنا عهد الذين بأهم

جمعوا عليك همومهم وتفرقوا^(١٨٦)

وظل التقابل بارزاً فى هذا المحور من خلال التجسيد بنادى العدوى بين المتقابلين . ويجب ملاحظة أن التقسيم المحورى الذى رصدناه من خلال أساق التقابل ليس جامعاً مابعا ، فمن الممكن تحريك أحد الأساق من محور إلى آخر تبعاً للدلالة المفادة من النسق ، وتبع للعلاقة التركيبية بين مقدرات التقابل وضربها عن المقدرات السابقة عليها أو اللاحقة لها . المهم أن علاقة التوتر ، والجذب ، والتناحر ، تظل مسيطرة على هذا للنسب الأسلوبى الملامت .

لقد كانت هذه المحاولة فى تتبع أنماط التكرار - فى قصائده المديح والتهاني عند حافظ - بمثابة استكشاف لإمكاناته التعبيرية تلك التى استخدمها بشكل لافت ، يتيح للنسج الأسلوبى إمكان التوصيف الشكل ، مع ربط هذا التوصيف بالنسبة الحقيقية لعمل الأدب ، وربطه بشعرية الأداء ، ذلك أن الفرق بين الشعر والنثر إنما يثور حقيقة إلى الناحية اللغوية الشكلية مع ربطها بأهيكل الخاص الذى يصنع الشاعر من الربط بين الدل ومندوب من جهة وبين المدولات بعضها ببعض من جهة أخرى

ولا شك أن التكرار المعطى كان وسيلة غيبة أحات كثيراً على خلق العلاقات المتعددة داخل البيت ، دون أن تتحطى ذلك إلى بناء القصيدة كلها ، إنما جعلها وسيلة جزئية . وحافظ فى ذلك لم يخرج عن النهج التقليدى للقصيدة العربية . وإن كان ذلك يعطى مؤشراً على معرفة دقيقة بإمكانات اللغة وكيفية استخدامها ، واستيعاباً لكثير من مظاهر للرونة فى الاستعمال

كما تميز التكرار المعطى - عنده - بالتوازن بين الإخبار والإيجاء ، تبعاً للنساق الذى يرد فيه ، فكان يقرر أحياناً ويؤثر فى أهلب الأحياء ، يحقق الأسلوب التكرارى حاية الإيهام وحاية التأثير . ولا نستطيع القول إن حافظ قد وجه جهداً خاصاً إلى إثراء الرصيد الدلالي للغة بالحظيد أو التوسيع فى دائرته ، بل يبدو أنه كان حريصاً على أن يظل استعماله للوسائل التعبيرية من خلال المقدرات محصفاً بيمطه القديم ، وأن تظل للمقدرات ذاتها دلالاتها القديمة دون تحريك لهذه الدلالة إلا فى النادر القليل .

ولا شك أن الدراسة بعد ذلك تظل فى حاجة إلى استكمال ، يتبع الخط التكرارى فى بقية الديوان ، لكى تكتمل الصورة الموسعة لطبيعته الفنية والجمالية .

المواضع :

- (١) وهي القلم - مصطفى صادق قرافي - صبط محمد سعيد المزيان - مطبعة الاستقامة بالقاهرة ج ١ ص ٣٣٦ ، ٣٣٩
- (٢) نائل المائر - ابن الأثير - ت ٥ - أحمد الخولي ، د - يدوي طباعة - هيئة مصر - ١ / ٣٣٨
- (٣) انظر امرؤ القيس حياك وشعره - دار كرم بدمشق للطباعة والنشر
- (٤) ديوان حافظ - صبط أحمد أمين وآخرين - دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٧ ٥ / ١
- (٥) السابق ٢٣
- (٦) السابق ١٠
- (٧) السابق ١٤
- (٨) السابق ٣٩
- (٩) السابق ٣٨
- (١٠) السابق ٣
- (١١) السابق ٣٣
- (١٢) السابق ٢٦
- (١٣) السابق ٢٢
- (١٤) السابق ١٩
- (١٥) السابق ٥
- (١٦) السابق ٧
- (١٧) السابق ١ / ٣٢
- (١٨) السابق ٥٠
- (١٩) السابق ٨
- (٢٠) السابق ١٢
- (٢١) السابق ٤٤
- (٢٢) السابق ٤٠
- (٢٣) السابق ١٤
- (٢٤) السابق ١ / ٣٢
- (٢٥) السابق ١٧
- (٢٦) السابق ٩
- (٢٧) السابق ٢٣ والبيت من الإمام محمد
- (٢٨) السابق ١٦
- (٢٩) السابق ١١١
- (٣٠) السابق ١٩
- (٣١) السابق ٢٩
- (٣٢) السابق ٩
- (٣٣) السابق ٨ يريد نفسه بطلانها سيده .
- (٣٤) السابق ٣٧
- (٣٥) السابق ٢٢
- (٣٦) السابق ١ / ٢٢
- (٣٧) السابق ١٢٧
- (٣٨) السابق ٣٣
- (٣٩) السابق ١٥٥
- (٤٠) السابق ١٥٣
- (٤١) السابق ٢٦
- (٤٢) خصائص الأسلوب في التوقيات - محمد لقمان الغزالي - مشهورات الجامعة العربية ١٩٨١ ، ٧٣ ، ٧٤
- (٤٣) Principes De Linguistique Appliquée. Euxuo Arcane. Payot Paris. p. 95
- (٤٤) ديوان حافظ ١ / ١٣٦
- (٤٥) السابق ٥١
- (٤٦) السابق ١٣٨
- (٤٧) السابق ٤٣
- (٤٨) السابق ١٣٧
- (٤٩) السابق ٢٣
- (٥٠) السابق ١٤١
- (٥١) السابق ٧٨
- (٥٢) السابق ١٨ / ١
- (٥٣) السابق ١٥٦
- (٥٤) السابق ٤١
- (٥٥) السابق ٢٣
- (٥٦) السابق ٩
- (٥٧) السابق ١٥
- (٥٨) السابق ١٠٩
- (٥٩) السابق ٨ / ١
- (٦٠) السابق ١٤
- (٦١) السابق ٩٨
- (٦٢) السابق ١٩
- (٦٣) السابق ٤٠
- (٦٤) السابق ١٢
- (٦٥) السابق ١٥٦
- (٦٦) السابق ١٤٤
- (٦٧) السابق ٤٨
- (٦٨) السابق ١٣٧
- (٦٩) السابق ٢٤
- (٧٠) السابق ٧٢
- (٧١) السابق ١ / ٢٣
- (٧٢) السابق ٦٨
- (٧٣) السابق ١١
- (٧٤) السابق ١١٣
- (٧٥) ديوان حافظ ٥٦
- (٧٦) السابق ١٦
- (٧٧) السابق ٦٤
- (٧٨) السابق ١٢٩
- (٧٩) السابق ١٢٩
- (٨٠) السابق ١٢٩
- (٨١) السابق ١٠٢
- (٨٢) السابق ١٣٩
- (٨٣) السابق ٦١
- (٨٤) السابق ١٠٧
- (٨٥) السابق ٦٠
- (٨٦) السابق ١٥٨
- (٨٧) السابق ٧٣
- (٨٨) السابق ١١٢
- (٨٩) السابق ٩١
- (٩٠) السابق ٢١
- (٩١) السابق ١٨
- (٩٢) السابق ٤٢
- (٩٣) انظر نائل المائر ١ / ٣٦١ ، ٣٧٧ ، الطراز العربي ٣ / ٩٧
- (٩٤) ديوان حافظ ١٤
- (٩٥) السابق ٢٢
- (٩٦) السابق ٢٣
- (٩٧) السابق ١٤
- (٩٨) السابق ١١٨
- (٩٩) السابق ١١١
- (١٠٠) السابق ١٢٠
- (١٠١) غدا نشتر ١٤١
- (١٠٢) الطراز ٢ / ٣٧٧

(١٠٣) مختصر الأسلوب في التوقيعات ٩٦	(١٠٤) ديوان حافظ ٤٠
(١٠٥) السابق ٩٤	(١٠٦) السابق ٤٠
(١٠٧) السابق ٩٤	(١٠٨) السابق : ١٥٢
(١٠٩) السابق ٤١	(١١٠) السابق : ٣٥
(١١١) السابق : ٨٩	(١١٢) السابق : ٧٤
(١١٣) السابق ٣٥	(١١٤) السابق ٣٥
(١١٥) السابق ٣٠	(١١٦) السابق : ٦٩
(١١٧) السابق ٩٥	(١١٨) السابق ١١٦
(١١٩) السابق : ٨٤	(١٢٠) السابق ١٠٧
(١٢١) السابق ١٩	(١٢٢) السابق ١١٤
(١٢٣) السابق ١٠٥	(١٢٤) السابق : ١٣٩
(١٢٥) السابق ١١٦	(١٢٦) قصود في لغة العربية - د. رمضان عبد الطواب - المطابع ٣٣٦
(١٢٧) ديوان حافظ ٢٣	(١٢٨) السابق ٥٩
(١٢٩) السابق ٦٣	(١٣٠) السابق : ٩٤
(١٣١) السابق ٧٤	(١٣٢) السابق ٥٨
(١٣٣) السابق : ١١٦	(١٣٤) السابق : ١٧
(١٣٥) السابق : ٤٦	(١٣٦) السابق : ٣٤
(١٣٧) السابق : ١٥٢	(١٣٨) نقل الشاعر ١٤٩ / ٣
(١٣٩) ديوان حافظ : ١٥٤	(١٤٠) السابق : ١١٣
(١٤١) السابق : ١٣٠	(١٤٢) السابق : ١٥٧
(١٤٣) السابق ١٥٠	(١٤٤) السابق : ١٣٦
(١٤٥) السابق ١٥٢	(١٤٦) السابق ٤١
(١٤٧) السابق : ٤٠	(١٤٨) السابق ١٩
(١٤٩) السابق ٤٧	(١٥٠) السابق ٤٣
(١٥١) السابق ٢٢	(١٥٣) السابق ١٥٠
(١٥٢) السابق ٢٣	(١٥٤) السابق ١١٦
(١٥٣) السابق : ١٨	(١٥٥) السابق ١١٦
(١٥٤) السابق ٩٧	(١٥٦) السابق ١٥٠
(١٥٥) السابق ١٥٠	(١٥٧) السابق ١١٦
(١٥٦) السابق ١١٤	(١٥٨) السابق ٩٧
(١٥٧) السابق ١٤	(١٥٩) السابق ١١٩
(١٦٠) السابق ٢٣	(١٦١) السابق ١٦
(١٦١) السابق ٨١	(١٦٢) السابق ٤٠
(١٦٣) السابق ١١٣	(١٦٤) السابق ٤٠
(١٦٥) السابق ١٣٩	(١٦٦) السابق ١٣٨
(١٦٧) السابق : ٥٩	(١٦٨) السابق ٤٩
(١٦٩) السابق ١٢٧	(١٧٠) السابق : ١٧
(١٧١) السابق ٥٤	(١٧٢) السابق : ٤٧
(١٧٣) السابق : ١٣٧	(١٧٤) السابق : ١٣٥
(١٧٥) السابق ٧٢	(١٧٦) السابق ٧٢
(١٧٧) السابق ٧٢	(١٧٨) السابق : ٦٢
(١٧٩) السابق : ١٢٠	(١٨٠) السابق ١٠
(١٨١) السابق ٣٨	(١٨٢) السابق ٢٢
(١٨٣) السابق : ٤٨	(١٨٤) السابق ١٣٣
(١٨٥) السابق : ١١٦	(١٨٦) السابق ٤١



مركز تحقيق وتوثيق التراث الإسلامي

ملاحظات على

بناء الجملة في ديوان حافظ إبراهيم

على هنداوي

تطرح هذه الملاحظات إلى إلقاء الضوء على أحد قطاعات الجملة الخيرية ، وهو الجملة الاسمية مبنية ومنبئة ومؤكدّة ، وذلك من خلال تحليل الأغماط المختلفة لكل نوع منها ، والأشكال الكثيرة التي تدرج تحت كل نمط من هذه الأغماط . وقد عزز البحث - الذي يتخذ المسح الوصفي ومبناه - بدراسة إحصائية استهدفت إيضاح نسب ورود كل نوع من أنواع الجملة الاسمية ، ونسب ورود كل نمط داخل نوعه ، وكل شكل في نمطه ، وذلك لمعرفة أي الأغماط والأشكال أكثر شيوعاً واستخداماً لدى الشاعر ، وأيهما أقل شيوعاً ، وأشدّ ندرة بالمقارنة بسواه

من اختلاف ، وما تصرف فيه الشاعر خلافاً للقياس . وأخيراً ثم عرض لقضية دلالات التراكيب التي استخدمها الشاعر حافظ إبراهيم ، وفيه محاولة للإفادة مما عرض له البلاغيون في هذا الصدد قدر الطاقة

وأود - قبل الخوض في هذه الملاحظات - أن أشير إلى بعض الملاحظات العامة التي أظنها مفيدة فيما نحن بصدد من إحياء للحديث عن الشاعر حافظ إبراهيم :

كان حافظ إبراهيم عباً للشعراء المعاصرين ، وكان أحبهم إليه

وسعى إلى قدر أكبر من الوضوح والفاصلة ، تحت مقارنة نتائج الدراسة الإحصائية تلك بنتائج دراسة مناظرة في المعصليات والأصمعيات ، وقد أوضحت تلك للمقارنة تقارب نسب ورود بعض أشكال الحمل الاسمية في كل من ديوان حافظ إبراهيم ومحمودى الشعر القديم ، على حين تفاوتت بدرجة كبيرة نسب ورود أغماط وأشكال أخرى ، بل كشفت للمقارنة عن اختفاء بعض الأغماط أو الأشكال في أحدهما دون الآخر .

وقد عرست تراكيب الجمل الاسمية المختلفة التي استخدمها الشاعر على الأحكام التي تضمنها أهم كتب النحو لكشف ما تدّ فيها

أبو نواس والبحري وأبو تمام ، وهو يقول عن هؤلاء :

وأحب أبا نواس لأنه أطعمهم إذا أفاق، ثم يليه في
المكانة البحري فإن دياره كالفصة ، أما أبو تمام فهو
شاعر المعاصم ، ولست أحب المثني ، ولكني أحترمه
لأن لبيانه آثار العقل والحكمة ، فأنا أقف إعجالاته
وأقرؤه وأفكر فيه ، ولكني لأعني أشعاره ،
ولأأرقص لمعانيه ، أما البحري فأكاد آخذه
بالحصن .

ويقول حافظ عن نفسه :

«إني أبيت المعنى إذا لم ينق لي لفظ رائع» .

ويشير إلى عوامل الإجابة في شعره فيقول

«أن أكون في حالة من الشجن تجاوز الحزن ،
أو أكون مضطرباً حرجلاً ، أو أكون في أرق -
أما الصفاء والأوس والفرح والسرور في الرياض وعند
لقاء الشجر ، فتحدث في نفسي حالات لا تواتني
على النظم ، فأنا لا أجيد القصائد في التباهي نفسها
إلا وأنا حزين . وأنا أؤمن بأن لكل شاعر شيطاناً ،
لأن أكاد أسمعهم يهيم في أدبي بالمعنى ، وأنجياتنا
بضرب ، فيخلق على وأنا أقيد كلماته ببيت أكره في
القهوة ، وأسر أكره في المفطار ، وآخر وأنا أعادت
الأصحاب» .

ويشير بعض الباحثين^(١) إلى أن «حافظ» لم يكن يعتبر الشعر فناً
يدرس ويتقن على أساندة على المكس من أحمد شوقي ، وكل
ما فعله أنه كان يقوم أثر البارودي في فحولة العبارة وإشراق
الديباجة .

أما ثقافته فإنها «تكاد تكون حرية خالصة» تعتمد أكثر
ما تعتمد على كتب الأدب واللغة والأخبار ، وقد اخترن في حافظه
سواء قدراً صغيراً ، ووقف على بعض المعارف الغربية الأخرى
كالفلسفة والتاريخ والمذاهب الفكرية ، ولكنه لم يكن يتصفها ،
ولهذا كان أنقص ما يجتاز به شعره أنه كان ذا مسحة حرية
صريحة^(٢) .

ولعل من أهم مصادر ثقافة حافظ المحاسن التي كان يرتادها
ويلقى فيها أعلام الأدب والصحافة والسياسة في عصره

ويبقى عهد السيد الخندي ما قيل عن إتقان حافظ اللغة
العربية بقوله : «لو كانت درايته بالفارسية طيبة ، لتضحت على
شعره ، ولعهرمه أثر الثقافة الغربية كما نرى في شعر شوقي ، ولكنك
تجد مسحة حرية خالصة في دياره ، وفي جوه ، وفي معانيه وأغلب
الظن أنه لم يكن يتصفها»^(٣) .

أما إنتاج حافظ إبراهيم الشعري ، فأغلب الظن أن قدراً غير يسير
منه قد ضاع أو أُلغِيَ عمداً ، ويمكن أن يساق بين يدي هذا الزعم
بعض ما ورد مؤيداً في سيرة الشاعر :

• من ذلك أن حافظ إبراهيم - كما يذكر أحمد أمين في مقدمة
الطبعة الأولى للديوان - كان «غير حريص على تدوين شعره ،
فيكتبه في ورقة حيناً اتفق ، ويلقيها أيضاً حيناً اتفق ، فصاع كثير
منه ، وتولا فضل الصحف والمجلات في نشره والاحتفاظ به ، لما
بقي من شعره إلا القليل»^(٤) .

• ومن ذلك أن ضرورة الحياة لطافته في كثير من الأحيان إلى
الصمت ، أو إلى إسقاء ما يظم ، حرصاً على وظيفته ، أو خوفاً
من السجس ، يقول أحمد أمين «ومن ثم كانت هذه الفترة في
حياته - وما أطولها - فترة بصوب في شعره ، ولعل أديم يؤسه
الأولى روحته وأفرغته حتى قامت شبيها دائماً أمام عييه ، تذرره
بالويل والتبور وعظام الأمور ، إن هو أصيب في منصبه أو في
في مرتبه» .

• ولعل ذلك الحرف لازمه بعد خروجه من وظيفته بإيجائه إلى
للعاش ، إذ ألف حب الأوس واعتاده ، وعقد عليه ، حتى لقد
أنشدني قبل وفاته قصيدته التي مطلعها :

قد مر حمام ياسعاد وحمام
وابن الكنانة في حياه بضام

وكانت نحو مائتي بيت بصف فيها وزارة إسماعيل صدق
باشا ، فأشرت عليه - والكلام لأحمد أمين - أن ينشر بعضها ،
لوبيكها ، أو يعلينا ، أو يحتفظ بها بأي شكل من الأشكال ،
قال : «إن أعطاف السجس ولست أحتمله» .

• ومن ذلك أيضاً أنه على الرغم مما كان يعرف عن حافظ إبراهيم ،
من الطرب وحب الوداد والمكاشاة ، فإن هذه الوداد تفل في
شعره ، ويعمل أحمد أمين ذلك بعدة أسباب ، منها «أن الناس
كانوا يظنون إلى هذه الوداد ، كأنها من الأدب الشعبي الذي
لا يصح أن يترقى إلى الأدب الأرستقراطي ، ولذلك قل أن
يدخلوا - حتى الآن - فكاهتهم ونواديرهم في الأدب ، كما
احتقروا القصيدة ، واحتقروا ألف ليلة وليلة ، وقصة عنزة
وتغوها ، ولم يجرها الأدباء الراقون اهتماماً إلا في الأيام الأخيرة ،
فكان حافظ إذا قال شعراً في فكاهة أو مرثع عده من سقط
مناعه ، ولم ينظر إليه عندما يتحير شعره للشعر أو التدوين»^(٥) .

وتتبع الدراسة اللغوية لعمل شعري وتعرضه لنوع من الأحكام
يحصل في طياته شيئاً من التصويب أو التحطئة ، تتبر هذه الدراسة في
الأذهان ما شهدته البيئة العربية من خلاف بين النحاة والشعراء ،
حول بعض ما عده النحاة ترصيصاً في الإعراب أو التصريف في
استخدامات الشعراء .

أما الآن فإن الصراع يقف في ساحته النقاد وعلماء اللغة كل في
جانب ، فكثير من النقاد ينكرون الدور الذي يمكن أن تسهم به
للتأهيل اللغوية في علم اللغة في تفسير الأعمال الأدبية ، ويعتدون ذلك
تدخل لا مبرر له في عملهم .

فالتكامل بين دورَي الناقد وعالم اللغة ضروري وطبيعي ، ولا مجال للقول بأن أحدهما يغني عن صاحبه أو يتزوجمى له حراما

الدراسة النحوية

الجملة الاسمية - موضوع الدراسة - هي التي يتقدم فيها الاسم ، ويحير عنه باسم مفرد أو فعل ، أو بجملة اسمية ، أو بـ شبه جملة ، وذلك هو رأي القصريين ، أما حاة الكوفة فقد جوروا بعرب الاسم لتقدم على الفعل فاعلاً مقدماً^(١)

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الجملة على نوعين :

الأول : تقسيم بحسب المعاني العامة ، وهي الإثبات والنفى والتوكيد ؛ وقد اقتضت الجملة الاسمية المثبتة انقساماً داخلياً إلى كل من البسيطة ، وهي التي لم يسبقها فعل أو حرف من التوسيع ، والجملة المنوطة ، وهي التي سبقها أحد الأفعال أو الحروف الناصخة .

الثاني : تقسيم داخلي تفصيلي لكل من الأنواع الثلاثة ، يتضمن الأنماط الرئيسية التي يشملها كل نوع ، والأشكال التي تدرج تحت كل نمط .

ولاستعراض الأنماط والأشكال التفصيلية - التي نشر تجريداً لاستخدامات الشاعر - يمكن أن نلاحظ ما يلي :

أولاً : الجملة المثبتة

تركيب يشمل مجموعة من الأنماط ، يندرج تحت كل منها عدد من الأشكال ، تتوزع بحسب ما يمرض لكل من طرقي الإحصاء فيها من تقديم أو تأخير أو تخصيص أو تعريف أو تكبير .

وقد لوحظ - من خلال الإحصاء - أن أكثرها وروداً هو الشكل الثاني الذي أحير فيه عن المبتدأ المعرفة بكثرة ، ويتفق ذلك مع ما نص عليه بعض النحاة من أن ذلك هو الأصل ، كما أن نسبة وروده في ديوان حافظ تكاد تساوي نسبة وروده في كل من التفصيليات والأجساميات

أمثلة :

نجم المصطفى في قبره جليلاً

لما سموت إليها وهي مغطال

(٣ / ٦ / ١)

ونشكلاً شئ فهذا منظم

وذلك منثور وذاك مقبب

(١١ / ١٧ / ١)

ويأتي الابتداء بالكثرة في ديوان حافظ في المرتبة الثالثة من حيث نسبة الورد في باب الجملة المثبتة البسيطة ، بعد كل من الابتداء بالمعرف ، وحذف للبتأ ، ويمثل للبتأ الكثرة الذي تقدم عليه شبه

«وعلى أية حال فإن من الواضح الآن ، أن الصراع بين الناقد واللغوي هو في الغالب نتيجة لسوء الفهم ، فالناقد يتجاهل استنباطات اللغوي ، واللغوي يتجاهل للملاحظات الشعرية التي يدلي بها الناقد ، فاللغوي مشغوف بإيراد ما في مقولات الناقد من العموص والتعميم ، إلى درجة تجمعها عبر ذات أهمية تذكر ، والناقد يفترض أن التحليل اللغوي أحاد لنص من النصوص يدمره أو يفسد حاله بصورة بالغة»^(٢) .

والذي يتصور لعلماء اللغة ودعواهم ، يحتاج بأن اللغة هي مادة لأدب وسامه ، مما يترتب عليه - في رأيه - أن يكون للغوي الحق في إصدار الأحكام الأدبية ، ويمكن كذلك القول باطمانان إن النصوص الأدبية مقولات لغوية ذات دلالات خاصة تتكون من لأبوية اللغوية المتأخرة وتقدم من خلالها . ومادام اللغوي يلتزم بالتصرف في إطار نظامه - أي دراسة وتحليل بنية اللغة وما يتصل بها من نظم فرعية ، مادام يفعل ذلك ، فإنه يصبح من السهولة بمكان أن نخطو إلى نقطة تتسكك عندها بأن اللغوي ، في تعامله مع مقولات الأدبية - بما يتعامل في الوقت نفسه مع ظواهر ثلاث هذا النظام وتنتمي إليه ، وعلى ذلك فإنه - أي اللغوي - يجد ما يؤيد تدخله في تحليل النصوص الأدبية .

ويفترض هذا الفريق - بادي ذي بدء - أن الأدب اللغة لا لوين ثم فإنه خاضع بطبيعته لتحليل اللغوي ، الذي يمكن أن يضيف إلى وصف النصوص الأدبية .

ولعل الرأي الأجدر بالقبول في هذا الصدد هو القول بأن الصحوة هنا ناشئة عن التصور في فهم دورَي كل من اللغوي والناقد ، وأن نظام علم اللغة لن يحل على الإطلاق محل النقد الأدبي ، أو يعير بشكل حاد من ناس مقولاته ، حتى يصبح شكلاً بديلاً ذا معنى من أشكال المعرفة الإنسانية ، فالسمة الغالبة والأساسية للدراسات اللغوية الحديثة أنها تسعى لأن تكون «علماء منضبطاً والسمة الأساسية للأدب أنه يعني بالقلم ، وهذه ليس من الويسر «تطويرها» لتصبح العلمي»^(٣) .

وفي مقدم الانتصار لعلم اللغة ومناهجه ، هناك من يؤكد دور عناصر التحليل اللغوي ومصطلحاته ، باعتبارها أساسية لدراسة الأسلوبية ، فوصف جملة من الجمل بأنها مركبة أو مفردة Complex يمكن هذه حكماً أسلوبياً ، كما أن اصطلاح «مفردة» من المعردات التقليدية للأسلوبية ، كذلك يسمى وصف جملة من الجمل بأنها شاذة أو غير صحيحة نحوياً Ungrammatical ، أو بأنها غير مقبولة Unacceptable ، يسمى مثل هذين الصريين من الوصف إلى الاصطلاحات التقليدية للأسلوبية .

ورداً سلمياً بأن معظم الأدباء - إن لم يكن جميعهم - يعملون إلى صرب من اختيار بي معينة تشيع في أثناء أعمالهم ، فإنه يمكن التسليم كذلك بأن في مكانة لأديب أحداث ترويج في هذه السبي ، يتبعه ترويج في الأسلوب ، وغالاً ما يشأ التأثير الأسلوبى Stylistic effect عن تحوير طفيف في البنية التركيبية^(٤)

جملة أكثر سنة ورود بالغة لأشكال هذا النمط
أمثلة

يساهما في الزمان له

هبة دقت عن الفطن

(٧ / ٣ / ١)

وق حديث في شأن موعظة

لكل ذي نعمة يأني ناسيا

(٩ / ٨٢ / ١)

وتم شكلان من أشكال الابتداء بالنكرة في المفصليات
والأصمعيات لم يرد أي منها في ديوان حافظ ونجريدتهما .

١ - لولا + مبتدأ نكرة + خبر .

٢ - واو رب + مبتدأ نكرة + خبر جملة

ويمكن القول إن الأشكال التي تحقق فيها محط الابتداء بالنكرة
في ديوان حافظ إبراهيم لم تستغرق إلا حالات محدودة من تلك التي
صرح السحابة فيها بمحاذ الابتداء بالنكرة ، فضلا عن أن أغلبها
استغرقت شكل الابتداء بالنكرة للسبوقه محض (طرف أو جاء
ومرور) .

ويمثل حذف المبتدأ المرتبة الثانية من حيث نسبة ورودها إلى
استغرق معظمها الحذف الحائر ، ومن أمثلة ذلك :

بغوس لها بين الجيوب منازل

بناها التقى واختارها الحب معدا

(٥ / ٧ / ١)

أعوت (سعد) قبل أن لحا به

محط على أنشاء مصر جميل

(٣ / ١١ / ١)

ما اختلف الواجب للمبتدأ في ديوان حافظ فقد اتخذ صورة
المصدر النائب عن فعله ، ومن أمثله

صراع وعندو بمصيد المدي

ووثب بكاد ينال الشها

(٦ / ٢٢٦ / ١)

أنجاة من القطار . من الحب

مر من البر ، جل رب الأمام

(٣ / ٢٨٦ / ١)

ونرى مسألة تقديم الخبر وتأخير ، وحالات الوجوب والحوار في
كل ، وما نشر إلى أمرين

الأول أن تقسم الجملة الاسمية إلى مثبتة ومؤكدة اتصت بإدخال

بعض مسائلها ، من حيث تقديم أحد ركنيها على الآخر
لأ تأخير ، في الأبواب التي تناسب معانيها ، وذلك مثل
المبتدأ والخبر الواقفين في أسلوب قصر أو قصر ، فهذان
يتحاشان في باب الجملة المؤكدة ، ومثلها المبتدأ والخبر الواقع
بيها ضمير الفصل

الثاني : أن بعض مسائل التقديم والتأخير تمت دراستها في باب الجملة
للمبتدأ ولكن ضمن أعماط أخرى ، فالخبر الواجب تقديمه على
المبتدأ النكرة ، والخبر الواجب تأخيرها عن المبتدأ إذا كان
نكرة تدل على دعاء ، قد بحثنا ضمن محط الابتداء بالنكرة

وقد حقق محط تأخير الخبر وجوبا أقل نسبة ورود في ديوان حافظ
إبراهيم ، بالمقارنة بعيره من أعماط الجملة المثبتة البسيطة ، في حين
حلت منه المفصليات والأصمعيات ، أما تقديم الخبر فقد جاء في
المرتبة الرابعة في ديوان حافظ ، وعلمت عليه تراكيب التقديم
للجائر ، مثل مجيء - أي الخبر - شبه جملة والمبتدأ معرفا ، أو مجيء
نكرة والمبتدأ معرفا ، وراحت نسبة ورودها في مفصليات
والأصمعيات عنها في ديوان حافظ زيادة يسيرة .

أمثلة

بن مجدي في الأوليات هريق

من له مثل أولياتي ومجدي

(٦ / ٩١ / ٢)

أين الشباب الذي أودعت نصرته

أين الخلال - رعائك الله - والشيم

(٨ / ١٦٣ / ٢)

فن أنا بين ملوك الكلام

ومن أنا بين كرام احسب

(٢ / ١٧٦ / ١)

• • •

أما الجملة المثبتة للنسوخة ، ممكن منها بما نسخهه وكان ،
وبلاحظ بشأنها ما يلي :

أولاً : لم يرد اسم كان بلفظي الماضي والمضارع نكرة في ديوان
حافظ ، في حين ورد نكرة في المفصلات والأصمعيات
متحداً ثلاثة أشكال .

ثانياً : لم يرد في ديوان حافظ تركيب تقدم فيه اسم كان عينا ، لا
شبه جملة في حين تقدم - وهو اسم - في المفصلات
والأصمعيات

ثالثاً : لم يرد في ديوان حافظ تراكيب حذف فيها كان مع أحد
معموليها أو كليهما ، في حين ورد حذف كان مع اسميها في
المفصلات والأصمعيات

رابعاً يدل التركيب كان + اسم (مذكور أو محذوف) + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع ، على ما يمكن أن يطلق عليه «الخاصي المستمر»

مثله

قد كان حلم رسول الله يؤسها
فحاء بطش (أنى حفص) يُعَثِّبها
(٩ / ٩٥ / ١)

قد كساك بحمها كفا
تحمى محامها العقاب
(٤ / ٣٠٥ / ١)

كنت تعطى فالك اليوم تعطى
أين يانيك؟ أين رب المكان*

حاصياً يدل على ما يمكن نسبه «الخاصي الجيد» كل من التراكيب

(أ) كان + اسم + خبر جملة فعلية ذات فعل مضارع
مبوق أو غير مبوق بقدر
(ب) كان + اسم (صغير الشأن) + خبر جملة فعلية ذات فعل ماض

مثله

وقد كسا جعلهاها رماها
فواظف إذا قُطِعَ الرمام
(٨ / ٥٧ / ٢)

دعة من دمع عهد الشاب
كنت عباها لبوم المصاب
(٤ / ٢٣٨ / ٢)

وقيل خالفت يا (فلزوق) صاحبنا
فيه وقد كان أعطى الفوس باريا
(٦ / ٨٦ / ١)

• • •

ثانياً الحملة المنفية

حقق هذا النوع في ديوان حافظ من خلال أربعة أمثلة ، كان أكثرها وروداً الجملة المنفية «ليس» ، ويليه المنفية «لا» ، ثم المنفية «ما» ، ثم المنفية «لات» ، وتعدد انديوان ثلاثة أشكال لجملة منفية «ليس» هي

١ - ليس + خبر شبه جملة منفية + اسم مصدر مؤنول

أحلا عولاي الرئيس وليس من
شرف الرئاسة أن أراك وكيل
(١ / ١٧٢ / ١)

شتوا كلهم وليس من امر
ة أن يشمت النوري في طريد
(٥ / ٤٣ / ٢)

وقلت لهم للشيخ فيا مشية
فليس ل من دهرنا ما سرت
(٧ / ١٢٥ / ٢)

٢ - ليس + اسم (صغير الشأن محذوف) + خبر جملة فعلية

عالة الآثار لاغش الليل
ليس يبل من له ذكر حلة
(٢ / ١٩٨ / ٢)

وأرصدوا لي رقبيا ليس بحطه
هجن الفؤاد إذا حاوت ذكراك
(٤ / ٢٥١ / ٢)

٣ - ليس + اسم (محذوف) + خبر جملة فعلية

وليسنى البدوى أن صديق
عن وده للمهرد ليس حول
(٨ / ٧٦ / ١)

في طي شدة أسرار مرحة
للحالمين ولكن ليس يفسها
(٩ / ٩٤ / ١)

أما استخدام «لا» فقد تعددت أشكاله بتعدد أحوال «لا» نفسها ، وكان أكثر أحوالها وروداً في ديوان حافظ عامة عمل ليس ، ولم يختلف الأمر كثيراً في شأن «ما» ، فقد عملت عمل ليس في بعض التراكيب وأهملت في تراكيب أخرى ، وكان أكثر أشكالها وروداً في الديوان ذلك الذي تقدم فيه خبر وهو شبه جملة وتأخر الاسم

أما «لات» فإن عملها قد تحقق من خلال شكل واحد ، هو المنصوص عليه في كتاب الحاة محذوف الاسم وخبره لفظ «حين» ،

قال الرئيس لما لقول بعده
بماع تسطول ولا مدح رويق
(٨ / ٤٢ / ١)

قل للفقير إذا سألت فلا تحف
رداً لما في السائحين محل
(٧ / ٧٥ / ١)

ليت شعري هل لنا بعد شئى
من ميل للفا أم لات حين
(٧ / ٢٤٥ / ١)

لا عيل بمهلك مؤنس
نفسى ولا قلب دهم
(١٢ / ١٧٤ / ١)

ظننا ذلك المكان علاء
لأوليا يحى ولا لتماما
(٤ / ٦ / ١)

لأنت تقصر لى ولا أنا مقصر
أهمنى ولعت ، هل من يحكم ؟

...

ثالثاً . الجملة المؤكدة

وأكثر أمثاتها وروداً هو الحمل المؤكدة بالأداة «إن» ثم «أن»
بنفس الترتيب ونسبتين متقاربتين ، وبلى هذا الخط ما لحقت اللام
فيه خبر «إن»

وانفرد ديوان حافظ بالخط الذى أكدت فيه الجملة الاسمى من
خلال تراكيب خاصة

وقد جرى في تعديد أمثاط الحمل المؤكدة على ما تعارفه النحاة
من عد «أن» حرفاً دالاً على التوكيد مثل «إن» تماماً ، وهنا نلاحظ
ما بلى :

(أ) ميز النحاة بين «إن» و«أن» بأمرين : الأول موقع كل منها
في الجملة والثاني عملها . وتميزت «إن» بضرورة تصدر
الجملة ، وبأنها تعمل فيها بمنزلة «إد» إذ إنها بمنزلة العمل
لا يعمل فيها ما يعمل في «أن» ، وكما لا يعمل في العمل
ما يعمل في الأسماء (كتاب سيويه ٣ / ١٢٠) أما «أن»
فهي اسم ، وما عملت فيه صلة لها ، وتكون «أن» اسماً
(نفسه ١١٩) .

(ب) أن كلام سيويه بشأن إمكان إحلال إحداهما محل الأخرى
يقوم في الأساس على تقديم استتاف في الكلام لا على ترادف
معنيهما . (نفسه ١٢٢ وما بعدها)

(ج) أن اشتراك الالتمين في نصب الاسم ورجع الخبر في الجملة
الاسمية ، جعل النحاة يسوون بينهما في الدلالة على معنى
«التوكيد» ، رغم ثبوت هذا المعنى لإحداهما من الأخرى
وهي «إن» ، بل إن بعض النحاة يؤكد ترادفهما . يقول للبرد
(المختضب ٤ / ١٠٧) : «وإن» و«أن» يجازهما واحد ،
ولذلك عندناهما حرفاً واحداً .

ودهب بعضهم إلى أنه لا تعارض بين كون «أن» تقع مع

معمولها في تأويل مصدر ، وبين نسبة التوكيد إليها . في كتاب
سيويه ٣ / ١٢٤ هامش «السرائر» : «لأنها جميعاً للتوكيد
ومحريان عرى واحداً» ، وفي حاشية الصبيان
(١ / ٢٧٠) : «ولا يتناق كون المفتوحة للتوكيد أنها بمعنى
للمصدر ، وهو لا يفيد التوكيد ، لأن كون الشئ بمعنى الشئ
لا يلزم أن يساويه في كل ما يقيد» .

ومن أمثلة التوكيد باستخدام تراكيب خاصة في ديوان حافظ
إبراهيم

وقته ولوداً لأبد مؤرور
من الحبة لا يحنيه ساقها
(٦ / ٨١ / ١)

فوتت وى شرع السعدا
حمر من وى لاشك حاسر
(٤ / ٢٩٤ / ١)

دلالات التراكيب

يبرز بعض الباحثين الجملة الاسمية بأنها التى يدل فيها المستند على
الدوام والثبوت ، أو يتصف فيها المستند إليه بالمستند اتصالاً ثابتاً غير
متجدد ، وهذا التمييز يستلزم النوع الذى يخبر فيه بالفعل ، ويصمه
إلى الجملة الفعلية ، وذلك رأى الكوفيين . والحق أن الجملة الاسمية
يمكن أن تدل على معنى الزمن وبدرجات متفاوتة حتى لو استغنيا عن
الإخبار بالفعل ، وإدخال أحد الأفعال التاسعة حل الجملة
الاسمية ، فهناك قرائن في الجملة تشير إلى بعض الأزمنة ، كالألفاظ
الدالة على الزمن صراحة مثل «اليوم» ، «غداً» وأمثالها ، كما أن
اسم الفاعل - كما ينص سيويه (١ / ١٦٤ ، ١ / ١٣٠) يساوي
في المعنى والسمل الفعل المضارع المخبر به في مثل قولنا : هذا ضارب
ريداً غداً ، وكذلك «كان زيد ضارباً أباه» فإما تحدث أيضاً عن
اتصال فعل في حال وقوعه ، وكان موافقاً زيداً ، فهذا جرى مجرى
الفعل المضارع في العمل والمعنى مؤناً . وكما يدل اسم الفاعل مؤناً
على ما يدل عليه الفعل المضارع من زمنى الحال والاستقبال ، يدل
الخبر المرفوع بال إذا كان وصفاً على زمنى الماضى ، كما ينص سيويه
«وإذا قلت : هذا الضارب قائماً تعرفه حل معنى : الذى ضرب» .

أما في ديوان حافظ فقد لقي الخبر المرفوع بأن حل خبرين
الأول وصف كإسماء الفاعلين والصفات المشبهة ، والثاني : أسماء
دوات جامدة ، ومما :

أصبحت كالدهرى أهد شعره
وجبينه وأنا الشريف المعرق
(٤ / ٤٢ / ١)

وهو الجبل في نسيم
ليب الصحابة والمبارى
(٩ / ١١٧ / ١)

أما موضوعا الحذف والتقديم ، فإن التثني بها يسوقنا إلى القول باستبعاد فكرة الأصل عن ترتيب عناصر التراكيب المختلفة في اللغة ، فلا يقال مثلاً إن الأصل في تراكيب الجملة الاسمية أن يتقدم مبتدأ - أو المسند إليه ، ويليه الخبر - أو المسند ، ومعنى ذلك أن المسند إليه لم يتقدم هنا أو يهدف هناك ، لضرورة نحوية بل مراعاة للسياق ، أو مقتضى الحال ، مع شيء من التوسع في المقصود بالحال لتشمل - إلى جانب حال المخاطب - حال المتكلم ، أو الكاتب ، وضرورات التعبير وبمثل احتمال وضوح المخلوفاً من الباقي ، لذكره أو لكونه موضوع الكلام ، الصورة الشائعة لحذف المبتدأ في ديوان حافظ ، ومن أمثلة ذلك

فإذا ما سألتني قلت عنهم

نمة حرة وشعب أسير

(١ / ٢٣٢ / ١)

بسمه يجعل الحبان شجاعاً

ونعبد البطل أكرم نال

(٧ / ٣١ / ١)

ودمعة ردت إلى رجا

ومالك الأرواح أولي بها

(٥ / ٢٤٦ / ٢)

ويمكن أن يقال عن التقديم والتأخير كلام يشبه ذلك ، فقد جعلت كتب البلاغة تتخذ معياراً ينصف بالبرونة والتعميم في بيان اعتبارات التقديم والتأخير ، وهو « الأهمية » وهذه الأهمية صور تراوح بين الالتزام بالقاعدة وتشويق السامع إلى ما تأخر ذكره . وقد اندرجت كثير من صور التقديم والتأخير تحت معنى التوكيد ، وهو من المعاني العامة التي المفترض وجودها أولاً ، ثم كان السمع وراء مبررات هذا الوجود وصورة . وربما كان أطراف مثل هذه الانطلاقات في التعامل مع النصوص الأدبية ، داعياً إلى إيجاد فهم أكثر وعياً لدلالات التراكيب المختلفة ، يبرأ من تلك المغولات العامة كمرعاة مقتضى الحال ، والمعاني العامة كالتوكيد ، ويبدأ من التراكيب ذاتها .

هوامش

- (١) انظر: حافظ إبراهيم شاعر النيل ، د. عبد الحميد عبد الحسي ١٢ ، ١٣
- (٢) السابق
- (٣) ص ٧٤
- (٤) مقدمة الطبع الأول ٤٢
- (٥) مقدمة الطبع الأول ١٧
- (٦) (١)
- (٧) Curtis W. Hayes, *Linguistics*, Chap. 16, p. 198 (edited by Archibald A. Hill)
- (٨) Ibid.
- (٩) See J. P. Thorne *New Horizons in Linguistics*, Chap. 9, pp. 188, 189, 190.
- (١٠) انظر: حاشية الصبان ٢ / ٤٦ ، الرد على النقاد ١٠٣

انتم الناس قسرة ومهزاء

وهوذا إلى العلا واعتزلاً

(١٠ / ٦١ / ١)

فهو ابن أكرم من سادوا ومن ملكوا

وهو الأب المختار لقادة النجب

(١٠ / ١٤ / ١)

ولم يتضح من تتبع أمثال هذه السياقات ، أن هذا النوع من أنواع الخبر يدل على معنى الزمن الماضي ، وهذا النوع جيد فحسب التصاف يستند به على سبيل الإخبار التقريرى الذى لا مدخل للزمن فيه

أما الإخبار بالاسم للوصول فقد حمل في بعض التراكيب دلالة على الماضي ، كما حمل في تراكيب أخرى الدلالة على الحاضر

ومن أمثلة الضرب الأول

فها اللسان تسكلاً

عنا بعد القرعة

(١٠ / ١٤٣ / ١)

فهو الذى ابتدع الربا

ونقام دكن المسجور

(١٠ / ١٩٤ / ٢)

ومن أمثلة الضرب الثانى :

ولنيل الحياة ما كان لروى

ليس فيها مسطر أو نوى

(١٠ / ٢٣٢ / ١)

ليدك نحن الألى حركت أنفسهم

لما سكنت وما ضالك العدم

(١٠ / ١٦١ / ٢)

يا مصر حسبك ما بلغت من التلى

صدق الرجاء وصحت الأحلام

(٩ / ١٨٧ / ٢)

والسياق في التراكيب السابقة هو الذى يخلق معنى للنص أو المصارعة على الاسم الموصول فهو نفسه بمنزلة عن السياق لا يحمل هذا المعنى لو ذاك ، كما لا تحمله جملة الصلة الفعلية أيا كانت صيغة فعلها

وعلى مستوى آخر ، يتميز الإخبار بالمعروف والاسم للوصول ، بصير من توكيد علاقة الإسناد ، فالاسم الموصول « حى » به ليصل بين أن يراد ذكر الشيء بجملة قد عرفها السامع له ، وبين ألا يكون الأمر كذلك ، (دلائل الإعجاز ٢٢٣) .

على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الدوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٤٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشاذلي بالحمية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

توفيق الحكيم

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

وأحدث ما صدر له:

- التعادلية مع الإسلام والتعادلية
- حديث مع الكوكب

محمود تيمور

جميع مؤلفات الكاتب الكبير

كما تقدم:

- شعراء النصرانية في الجاهلية
- لامية العرب
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر
- أدب النساء في الجاهلية والإسلام
- العلم وقواعد العقائد للإمام الفراء
- ألفية ابن مالك
- (الأشوقي، السجاعي، ابن عفيف، الجرجاني، الصبان، الحضرمي)

● ديوان علي شوقي

تحت الطبع:

- ديوان الأعرشي الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

مفاهيم تنعريفية

عند حافظ إبراهيم

عبد الرحمن قنمى

لا يتوقع أن يجد عند حافظ نظرية في الشعر كاملة أو غير كاملة ، فالرجل لم يرعم أنه صاحب مدرسة شعرية . ولم يقم نفسه في معارك النقد الأدبي التي احتدمت بصورة خاصة في النصف الثاني من حياته . ولم نستطع أن نعرفه في هذا المجال إلا على أجزاء من مقال . ومن حديث صبحي . وعلى قليل من التطبيقات الخروية التي يقبب عليها الطابع البلاغي أو الفكاهي ، بل إنه كان يضيق بالنقد الذي يريد أن يتعمق النص الأدبي إلى أبعد من مظهره الخارجي المريح . ويشتم هذا الصبق من نصيبته للأستاذ عبد الرحمن صدقي عندما علم أنه من أصحاب العقاد .^(١) ومن رده على الدكتور طه حسين عندما قرأه أن يناقشه في قبر مصطفى كامل الذي أهاب به في قصيدته أن يكبر ويهزل ويلقي عليه جاليا^(٢)

ولكن حافظ آراء في الشعر مبعثرة في ديوانه المنشور . وقد تتبعناها في حواشي مائتين وأربعين بيتا مفرقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعا من الديوان . تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة ، كالقديم والحديث ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورسالة الشعر الاجتماعية ، ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن تهين على تكوين صورة للهجوم الرجل عن الشعر . وإن كانت ناقصة في بعض أركانها . وقد كان حديثه في هذه المواضيع نصا صريحا جليا ، ومطلقا بالتشبيهات . وإشارات جليا آخر ، ولكنه في كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل هذه الصورة للهجوم الشعري قيمة نقدية تهين على مرشد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقي طوره أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره في من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضا - وهذا ما أقبل - تنصفه من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسنة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

الشاعر آراء في الشعر مبعثرة في ديوانه المنشور ، وقد تتبعناها في حواشي مائتين وأربعين بيتا مفرقة على أكثر من مائة وخمسين موضوعا من الديوان . تحدث فيها عن قضايا شعرية متعددة ، كالقديم والحديث ، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولغة الشعر ، والعلاقة بين اللفظ والمعنى ، ورسالة الشعر الاجتماعية ، ومكانته ... إلى غير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن تهين على تكوين صورة للهجوم الرجل عن الشعر . وإن كانت ناقصة في بعض أركانها . وقد كان حديثه في هذه المواضيع نصا صريحا جليا ، ومطلقا بالتشبيهات . وإشارات جليا آخر ، ولكنه في كلتا الحالتين كان صاحب موقف واضح من هذه القضايا ، مما يجعل هذه الصورة للهجوم الشعري قيمة نقدية تهين على مرشد من فهم الرجل ، ومزيد من تقييم شعره ، وتلقي طوره أكثر على دوره بين شعراء عصره ، وأثره في من تلاه من الشعراء ، ولعلها أيضا - وهذا ما أقبل - تنصفه من بعض ما وجه إليه من نقد تراوح بين محاسنة قاسية على بعض شعره ، وبين إنكار تام لشاعريته .

ولكنه حب - قل - بدأ في تتبع آرائه في الشعر - أن يقدم بين يدينا ثلاث ملاحظات
أولاه أن ما يقوله الشاعر لا معنى أنه يؤمن به كله . وأن ما يؤمن به لا معنى أنما سوف يجد له كله أصلاء وصحة في شعره . فقد يردد

توجيه الرأي الأدبي العام وقد عاش حافظ فترة حصرية من المناحيين ، ناحية المسببات وناحية الحركات الثورية ، عهد ولد وشب في فترة شاع فيها أن ، عهد الدرودي من العودة بالشعر إلى حاله العاسير و لأمويين هو الطريقة المثلى التي ينبغي أن يتبعها كل شاعر . ثم عاش النصف الثاني من حياته - وهو فترة نضجه - وسط دوامة عيفة من الاتجاهات المحددة حتى برهن مفهوم العودة إلى القدم ، وعدم في صحت - معاهم وآراء استغنى من دراسة الآداب لأوروبية . ولا معنى لهذا مدرسة الديوان فقط . فقد كانت هناك اتجاهات أخرى لا تقل عنها فصيحاً وصحياً ، وإن كانت مخالفاً في السبع وفي العابة ، بطله حسين وهيكول وسلامة موسى مثلاً . وقد عاصر حافظ كل هذه الاتجاهات ، وارتبط بأصحابها بروابط تتفاوت بين مجرد المعرفة السطحية وبين الصداقة التي تدفع إلى الارتار ومودة كما وصفها طه حسين .^(٢٧)

وإذا لاحظنا أن حافظ إبراهيم كان يمثل المتديبات الأدبية ومحال في الأدباء في الصالونات والمقاهي ودور الصحف ، ويعمل هذا بصورة دائمة . وإن كان ، في نفس الوقت ، ذا حاسة لافعة لما سمع . وإذا روح جمعية تجعل من عقله وصفه وقلمه حراً هتممه^(٢٨) ، وإذا لاحظنا أيضاً أن بعض أصحاب هذه الحركات نقدية الثائرة كانوا أميل إلى حافظ من شوقي ، وأكثر تقديراً لشاعريته ولشخصيته الواضحة الصريحة من تقديرهم لشخصية شوقي المثيرة للجدل^(٢٩) ، وأن هجومهم على شعر حافظ كان ربما أقرب إلى تعجب منه إلى عداوة وسفيه كما فعل مع شوقي . إذا لاحظنا هذا جميعه لن يصبح من المستبعد أن يردد حافظ بعض آرائهم بحارة هم دون ما يؤمن بها كلها . وأن ما يؤمن به منها قد لا يتبعه ملكاته الفنية وأدواته التعبيرية أو ظروف عصره أو كل هذا معاً ، على أن بطيئته وشره ونتيجة هذا فإننا قد نجد مفاهيم شعرية ينادى بها دون أن نجد لها صدى في إبداعه الفني . ولعل أوضح مثل على هذا أنه قرر في سنة ١٩٢٩ أن الشعر في جميل ، وكان قراره هذا في يثنين هما من نسج النظم وأبعده عن الفن الجميل

أضحي حبيب وكليلا

لسا ونسم الموكيل

لنسيم الشعر بالآ

فالشعر فن جميل

وهو يعنى بالنس الجميل هنا كل ما نفهمه عن الآن من مدلول هذا الوصف كترجمة للاصطلاح الفرنسي Beaux Arts - بدل على هذا ما جاء في الديوان تقديماً لليتين وثيقة لصاحب السعادة عيب الهلالي بك . قال هذين اليتين مرتجلاً عندما تولى وكالة تصريف للتصميم الفني والصور الخيلية سنة ١٩٢٩ ،

هذا عن الملاحظة الأولى التي هلمها بين يدي هذا البحث عن مفاهيم الشعرية . أما الملاحظة الثانية فهي أن حافظاً قد شمل بهذه القصايا الشعرية التي ذكرهاها آتياً مد وقت مكر من حياته الفنية - هي ديوانه المشهور - وهو مرتب ريباً رسمياً لحسن الخط - نجد

بواجه في ثلث قصيدة (١٨٩٩) قصيدة المطلع التفسدي لعصده للذبح العربية ، مما يبي أن يتابع القدماء في وحب افتتاحها بالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو يوصف الحمر كما دعا إليه أبو نواس . أو يصحى العصيدة فحراً بنفسه كما استر هذا أبو العيب مكي ومعاره أوضح فهو يهدم كل التقاليد المتوارثة لقصيدة مدح - سوء كانت ممحاً عليها كالتشبيب وبكاء الأطلال ، أو كانت ثورة عيب كدعوة أبي نواس التي لم تنالها فيها أحد ، بل لم يتأخر هو نفسه . أو كانت خصوصية فردية كصحر المني ، هيبي انشع محمد عبده ويمدحه مفتحة قصيدته هذا الرقص للافتتاحية التقليدية

سلخنتك لم أنسب ولم أنفزل

ولما أفب بين الهوى والتدلل

ولا أصف كناساً ، ولم أبث منزلاً

ولم أنفحل فحراً ولم أنبل

فعل هذا في سنة ١٨٩٩ كما أشرنا ، وظهر هذا الموقف مرات عدة خلال حياته الشعرية ، حتى عاد إليه بعد ثمان وعشرين سنة ، فقال في سنة ١٩٢٧ وهو يبايع أحمد شوقي بيمارة الشعر . وهي قصيدة مدح في جوهرها :

ملأنا طباق الأرض وجدا ولوعة

هند ودعد والرباب وبورع

وملت بسات الشعر ما هو الفها

بسقط النوى والرفدين ولعبع

ولكن ما يسمى الترفع عنده هو أن مرقفه في أثناء هذه السبر يتطور . ويرداد وصوحاً وتلوفاً ، ويرداد حراً في مرجته . ويستدئ إلى السبب الخفي - أو ما يجيل إليه أنه الخفي - في هذا الرقص ، فيها راء بطل مرقفه في سنة ١٨٩٩ تعميلاً سادساً ، هو أقرب إلى الاعتذار منه إلى المواجهة المرافعة .

فلم يبق في قلبي مدبجت موهبا

نحول به ذكرى حبيب ومزل

راه في سنة ١٩٢٧ بواجه القصيدة في وصوح ومهاجم هذه التقاليد ممحلاً بإياها جريرة تخلف الشعر وتختلف الأمة

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم

وما كان نوم الشعر بالمتوقع

فلتب وعر نتاج رصد مفاهيمه الشعرية إلى ما يطرأ عليها من تطور . لأنه يمثل استجابة الشاعر واستجابه العصر كله بحركات النقدية التي أشرنا إليها في الملاحظة الأولى . ويمسر في نفس الوقت ما ذكره لطفى السيد في تعليقه على حافظ وشوقي بعد وفاتها^(٣٠)

وأما الملاحظة الثالثة بين يدي هذا البحث فهي أن ديوان حافظ مشهور هو المرجع الذي عتمدا عليه في رصد مفاهيمه شعرية . ونكس هذا الديوان لا يمثل كل شعر حافظ في رأي كثير من نقاد ولا يمثل في رأي أغلب هذا الشعر ، فليس من المعقول أن نرى مكانه حافظ في حياته على هذه الكفة من الشعر التي يصممها هذا الديوان

بل وأكاد أجزم بأنه لو كان قد أتبع له الاتصال بالفكر العربي لما بذل هذا كثيرا في موضعه الذي هو موقف العصر : فشوق نفسه . وهو الذي نوهذ إلى فرسا يعيش بين في أجواء الثقافة لم يستطع أن يعد كثيرا عن تلك المفاهيم العربية القديمة للشعر . وفي المقدمة التي كتبها للجزء الأول من ديوانه سنة ١٨٩٨ ، وبالرغم من نعيه في عن المفاهيم القديمة وعلى التقاليد الشعرية المتوارثة ، ذكر عبارات كثيرة تدل على أنه لا يزال يدور في فلك تلك المفاهيم والتقاليد . فاشعر صاعته : ... الإحلاص في حب صناعي .. ، واشعر ضرب الحكمة وملاة لهم ومجاة من المم . فاشعر من وقف بين يرى والفرى ... يستعيد من حجة علما لأنجويه الكتب . ومن جهة أخرى يجد من الشعر مسلما في المم ، ومجيا من المم . وشاعلا بد من الفراغ ... «والشعر» من كاليات العصور الأدبي «من يفرق في صراحة لا تحتل التأويل» أن الشعر لا يخرج من كونه «حبر وحكمة» . ومن الإحلاص له أن تذكر أنه كتب في هذه المقدمة أن الشعر في ... على أن الكل قد مارسوا الشعر فنا على حدة . وأنشده حرفة . وتعاونه تجارة . «أ» ولكن من عبارته يقطع بأنه يقصد بالفن ذلك للمعنى الذي دبح عليه القدماء وهو السمع والحرفة والصحة ، لا معنى الصور الجميلة الذي ذكره حافظ بعد ذلك بتسع وعشرين سنة . فإذا كان هذا حال شوق سنة ١٨٩٨ فلا يستغرب من حافظ أن يسقط ماهية الشعر من اهتمامه مكتوبا بترديد «سمع وقرأ أو حفظ من كلام القدماء والمعاصرين على نبيهم

وليس من المعقول - إذا وضع في اعتبارنا ما خلفه شوق من شعر ومسرح وشعر منور ورويات شرية - أن يتابعه حافظ هذه المناهضة التي جعلت اسمها يرتبط على الألسنة انشراط (دهى وميت عمر . وسمعت وبص ، وعسل وبصل) على حد تعبير حافظ نفسه . كذلك يس من نفوس أن يحصل طه حسين والعقاد حافظا على شوق استادا إلى هذا الديوان الذي لا يقف أمام ديوان شوق لا كما ولا كيف . ولابد - فيما أعتقد - أن معاصري حافظ قد سمعوا من شعره أكثر وأفضل مما بين أيدينا اليوم في الديوان . وفي حياة حافظ ^{١٧} . وفيما حدثنا به معاصروه ^{١٨} . بل في بعض قصائده الديوان نفسه ^{١٩} . ما يعز هذا الاعتقاد ، وهو أن حافظا قال في حياته شعر كثير . ولكن لم ينشر في الصحف كل ما قال . ثم جاء جامع الديوان الذي ظهر بعد وفاته - فلم يوفقوا إلى العثور على كل ما نشر في الصحف ، وحتى هذه الإضافات التي ألحقت بالجزء الثاني في الطبعة الثانية ، لم تحط بكل ما قاتهم في الطبعة الأولى .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن مارسناه من مفاهيمه الشعرية من خلال قصائد الديوان لا يمثل بالضرورة كل مفاهيمه ، ومن ثم لا يعتبر لأمر متين . وعينا أن يصح في حسابنا أن هذه المفاهيم قد تعرض للتعديل وللإضافة عندما يتأ الباحث مستقلا أن يجمعوا كل شعر حافظ ، وحسب اليوم أن يقدم بعض مفاهيم حافظ الشعرية كما وردت في الديوان ، دون أن يجزم بأنها كل مفاهيمه أو أحدثها كما كانت في الواقع

• • •

ما الشعر؟

يغت نظر متصفح الديوان أن حافظا ، الذي شغل بذلك القصايا الخلية التي أشرنا إلى بعضها في صدر المقال ، لم يمس بمفهومة بالقصبة التي هي أساس كل القصايا ، وهي ماهية الشعر . وقد ذكرنا أنها أنه وصف الشعر بأنه فن جميل ، وهو يعنى بالفن الجميل كل المدبولات التي نهتمها نحن اليوم من الصور الجميلة . ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق أن ماهية الشعر قصبة شعلته كما شغلته القصايا الخلية . وهذا الحديث عن الفن الجميل ليس إلا ترديدا لما سمعنا أو قرأنا من أصحاب الحركات النقدية التي ماجت بها الحياة الأدبية من حربة في العشرينيات . وقد حرج حافظ من معطف البارودي إذا جاز لنا أن نستعير هذا التعبير ، وتعلمد على كتاب الوسيلة الأدبية للشبح حسين برصلى ، الذي صدرت طبعته الأولى وحافظ في الثالثة من عمره ، إذ أحدثنا بتاريخ ميلاده كما سته الطيب عند تعيينه في دار الكتب ^(١٠) ، وحصر في صباه دروسا مفرقة غير منتظمة في الجامع الأحمدى بصفا ، ونحن لا نعرف بقينا ما هي تلك الدروس التي ستمع إليها هالك ، ولا ماذا قرأنا ثعيب في كتب الأدب التي قيل إنه قرأها كالأعاني والآمال ، ولكننا نرجح أن هذه الكتب وتلك الدروس لم تدعه إلى التساؤل عن ماهية الشعر ، فإن البيئة الأدبية في تلك الأيام لم تنه بالتساؤل عن هذه المسألة ، واكتفت بما توارثته عن القدماء . وحافظ بين دراسته . ثم إن الظروف لم تنح له للاتصال بالثقافة العرسية في مساهماتها كما أتاحت لزميليه شوق ومطران .

والبارودي . كما ذكرنا . هو أستاذ حافظ ومنه لأهل . وقد كتب البارودي في مقدمة ديوانه مفهومنا لشعر بهوء في صياح يشبه وانهار «والشعر لمحة حيالية . يتألق ويمبض في سمادة الفكر . فتبحث أنشعنا إلى صحبة القلب . فمبض بالألأها نور يتصل بأسنة اللسان ، فينبث بألوان من الحكمة يبلج بها الحالك . ويهتدى بدليلها السالك» ^(١١) ولو غلص هذا المفهوم من الهويث البيبية لتجلى عن إدراك العملية الإبداعية في الشعر تقرب إلى حد كبير من مفهومنا للمعاصر للفن من حيث به تعبير عن وضع لوجود على الوجدان . وقد ترجم الدكتور زكي نجيب محمود كلام البارودي إلى لغة علم النفس فقال : بعد أن أورد نفس «محطرات الخلق لشعره عند هي : فكر قلب فسان . وهي حظرات لو وضعها بضعه عمر النفس لقلنا أنها : إدراك فوجدان متزوع» ^(١٢)

ومن جهة أخرى ، نجد كتاب الوسيلة الأدبية . وهو الذي تنمذ عليه كل ناشئة العصر من الأدباء . ومن بسبه حافظ ^(١٣) . يعرف الشعر بالماصق ، ولا يفرق بينه وبين النظم . فيقول : «النظم . ويقال له القريض وقرص الشعر ، وهو علم يبين كيفية النظم في الأعراس المختلفة ، من حكم ووعظ ومسيب ومدح وعتب ومعطف وتأديب وغير ذلك» ^(١٤) وهذا التعريف يدل على أن برصلى لم يشغل نفسه بالبحث عن مفهوم الشعر . أو عن مفهوم حدود غير مفهوم القدماء . يتفق مع تلك الطاقة المنعرجة في شعر البارودي الذي وضع لكل دى أحد سمع وعين نفر أنه شئ حدد ومختلف عن الشعر السائد خلال حسياته سنة قبله . ولقد نه برصلى إلى

على (مشق) فيه الخروف أو الرسوم مخططة أو باهتة . ولم يكن مأم بالرودي وتلميذه حافظ يد من أن يتظروا ناقدًا كهيكل يدرك أن «الخليفة الذي اسرعى الأنعام لشعره - أي شعر البارودي - ودعا إلى الإعجاب به هو نزوعه إلى تصوير الواقع كما هو في بساطة وسلاسة وقوة»^{١٦٧}. أو كطه حسين ليكشف أن سر شاعرية حافظ هي أنه كان نفس الشعب وقرأه العصر^{١٦٨} ، أو كالعقد الذي فرق في وصرح بين البارودي وحافظ وبين من سبقهم وعاصرهم من الشعراء العروصيين ، وثلاث مدبّر كانوا سطمون لقضائهم ويعوضون في الشعر لأشبه كانوا يعتبرون النظم حق ووح عن كل من عبر العروص ودرس أنيان وتديع وما يبيد من صور الصسعة . وهم كانوا سطمون هذه الأصوب ويصنفون ما تصمونه في صمونه . فكانت دواويهم أشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .^{١٦٩}

على أن لحافظ ، غيا بين لغة البارودي سنة ١٨٩٨ وبين الفن الجميل سنة ١٩٢٩ ، أقوالا أخرى تناول ماهية الشعر ، وبكها تتناول في تشبيهات ومحاربات ونهومات لا تستصيع أن تصح من طريقها بذلك عاما على مفهوم محدد للشعر وتقول إن هذا هو مفهوم حافظ ، جليا ، فضلا عن احتمالاتها لأكثر من تأويل شأها في ذلك شأن أية تشبيهات ومحاربات ، لا تعد شيئا انفراديا حافظ دون غيره من معاصريه أو سابقيه ، بل إن من السهل تتبع هذه المحاربات والتشبيهات إلى مصادرها الأولى . ومن بين هذه الأقوال مثلا أن الشعر كلام خاص . لا يرتفع عن مستوى البشر فحسب ، بل يسمو إلى مستوى من القدسية يقدر فيه بالوحى السامى . ولما أثر من تعديقات حافظ انمكة قوته لأحمد رامى الذى يمتاز شعره بأسهولة للقرطة «شعرك يا أبى عامل رى السلام عليكم ، عليكم السلام وهذا يعنى أن حافظا كان يحس بأن الشعر يعنى أن يكون كلاما خاصا . ولكنه ذكر أبياتا في ديوانه تنص صراحة على قدسية الشعر ، نذكر بعضها مرة ثانيا زنيا

هذا كضباب صدى بدا مره

للناس قالوا معجز لاني

١٨٩٦

وجنت بأيات من الشعر فصلت

إذا ما تلوها ألقى الناس سجدا

١٩٠٠

وأونبت النبوة في اللسان

ومادانبت حد الأربعين

١٩٠٤

أضحت عقل للبلاعة حده

سجدت برحم فساتها الأقلام

١٩٠٦

وهذا التصور لمفهوم الشعر بمكر أن يرد إلى مصدر قديم حد ، وهو العصر الجاهلى . فقد كان العرب في الجاهلية يعتقدون أن في الشعر عصرا غير بشرى ، وصوروا معتقدهم هذا في الأسطورة التي تزعم أن لكل شاعر شيطانا يوحى إليه ، وأن شياطين الشعراء جميعا

هذه الطاقة الخليفة بعير شك . فقد كان أستاذنا مباشرا للبارودي . قدمه بلحية الأدبية عما بشر من محتا . شعره في كتابه . بل إننا نجد في الوسيلة الأدبية جهدا توعيقيا تحول ربط الشعر بالحياة . كما نجد محتات هذا وهناك ، وخاصة في التعليق على النصوص . تشير إلى أنه كان يحس أن مفهوم الشعر السائد غير كاف ، وأن العصر الجديد . بما يصطرح فيه من موجات سياسية واجتماعية وعية . في حاجه إلى مفهوم أكثر ملاءمة وأغور عمقا من المفهوم الذى قدمه . غير أننا لا نغده بمحاول البحث عن هذا المفهوم بحثا علميا مهبط . وهو حال لا تقصه للمهجة العنيفة ولا ملكة التدقيق والتش . فلا تصير هذه يد غير ما أشربا إليه من روح العصر التى كانت عابرة عن تفككك من إسا ذلك القدماء

وحافظ يبرهم . كتمديد مرجحين . لم يعصر له أن يطرح مفهوم الشعر على فكره ، و كنى - كدانه - بترديد ما سمع أو ما نقر فاستعار من البارودي وهو يمدحه مفهومه بأن الشعر لغة . فقال في سنة ١٩٠٠

وهي من أنوار علمك لغة

على صونها أسرى والفقر من: اهتدى

ومن الواضح أنه لم يحس بهم ما استعار ولا احتمل أن يقال لغة هنا من نور العلم بينما هي عند البارودي من الخيال .^{١٧٠} وشأن ما ليس المفهومين . ثم هو يطلب هذه اللغة لتسمى بالطريق الاتباع لا الإبداع . واتباع القدماء بالتحديد . وقد حرص على ذلك صراحة في البيت الذى بعده

وأرو على ذلك الفخور بقوله

إذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا

بيما اللغة عند البارودي كما ذكرنا تسمى القلب لينطق اللسان بما يجيش فيه . هي ومعدة معجزة . على العكس من لغة حافظ التى هي شعاع يبر الطريق إلى ما اهتدى إليه القدماء . ونحن لأنهم حافظا بسوء الفهم . سوء الفهم يعنى أن محاولة ما قد بدلت ثم أخطأت . وحافظ . دائر في قلنا عصره ، لم يبدل هذه المصونة ، بل لم يحط له على بال . وكان الأمر يحتاج إلى عشرين سنة يظهر ناقد كالعقد أو هيكل أو طه حسين أو غيرهم من الشباب . يتد بصبره النقدية إلى خارج نطاق الثقافة العربية المعاصرة له . وقد هل الشيخ المرصى هذا في الوسيلة الأدبية ، ولكنه لم يتد بصبره امتدادا زنيا لا مكابيا ، غارتد إلى عصور الازدهار قبل حسمائة منه . ولم يفتح على الفكر الأوروى . رغم ما قل عن معرفته الفرنسية وإتقانها . وبكر الأمر مما يبدو ليس أمر إتقان لغة أوروية بقدر ما هو انتعاش عقل على الفكر الأوروى . ولم ينبع هذا الانتعاش العقلى للمرصى ، عصر إبداع البارودي الذى كان شيئا جديدا في عصره . وشيعة من نقد آخرون حتى اليوم ، بأن البارودي حفظ قدر كثير من شعر المعون فتمتص في دمه تركيب اللغة الخرفلة . فلما نظم جار بعده على قلب هذه التراكيب ، أو أنه - بتعبير ناقد حديث - اهتدى للقدماء كتلميذ يتعلم الخط أو الرسم فيسير بالقلم

سكون وادى عقر ، وعندما سمعوا القرآن ووصوه بأنه شعر لم يكتوبوا مكرين بلوحى بصوره عامة ، وإنما انصب يكادهم على أنه وحى من الله وسامعهم إياه بأنه شعر يعنى إيرادا منهم بأنه وحى ولكنه وحى من الجن والشياطين بناء على أسطورة وادى عقر التي أشرنا إليها^(١٢) . وانجدهم إلى هذا المذهب في تعليل انبهارهم بالقرآن شير إلى أن الشعر والقداسة كانا مختلطين في تصورهم اختلاطا لا يهكك له . وقد تسرب هذا الخلط بعد الإسلام متسرلا في التشبيات والمعارف . حتى إن المتنبى لم يجد حرجا في أن يقول ، أو يقال عنه ، إنه إنما لقب بالمتنبى لأنه من الشعر^(١٣) . ونقتر سريعا إلى العصر الحديث فوجد الإمام محمد عبده ، وأثره في حافظ إبراهيم لامرأه فيه . يكتب واصفا إحسانه وهو يقرأ سجع اليلاعة وأحيانا كتب أشهد أن عفلا ورأيا . لا يشبه خلقا جديدا . فصل عن سوكب الإلهي . واتصل بالروح الإنساني . فخلعه عن عايشات الطبيعة ، وحس به إلى المفكوت الأعلى . ونما به إلى مشهد النور الأنجلي . وسكن به إلى عازجائب التقديس . بعد استخلاصه من شرب التليسي^(١٤) . ومن الحق أن الإمام محمد عبده يصف هنا كلام علي بن أبي طالب ، ولعل بين طالب عند الشيعة قداسة . وكلامه في ردى غلاتهم وحى . ولكن محمد عبده لم ينظر إليه على هذا النحو صد ما كتب ما كتب ، وكل ما في الأمر أن هذا الخلط القديم بين الشعر والوحى والسحر قد تسرب إليه عبر قنوات الثقافة العربية الإسلامية ، فلم يجد حرجا في أن يقوله . وبالتالي لم يجد حرجا في أن يقول ، بل نقد وجد نفسه مدفوعا إلى الإيمان به بإنجانه جعله يصريح ولا يلمح ، فالشعر معجزات وما يقرأه المعجز أول ، والشاعر أول النبوة ، والشعر تسجد له الناس والأقلام وإذا كان الشاعر مسجعا كشكبير فقد .

أنهم بشعر عبقري كأنه

سطور من الإنجيل تلى وتكرم

أما إذا كان مسلما كشوق قد

نجد الخيال له برافا فاعلى

لوق السهايسن في طيرانه

ما كان يأمر عنزة لو لم يكن

روح اضيقه ممكا بعنانه

وجود عصر غير بشرى في الشعر إذن جزء من المفهوم القديم والحديث على السواء . وبالتالي هو جزء من مفهوم حافظ كمرأة بعصره ومردد لما يسبح وما يقرأ وما يشيع في البيئة الأدبية من حوله وتمكن بسهولة أن ترد كل ما جاء في ديوانه من هذا القبيل إلى مصدر حري . بعضها قدمه موعلا في القدم . وبعضها حديث دبح عن دساح على نمكر لأو روى . وكثرت في عهد أندا . في تصوري . مفهومنا نستصح أن نسميه إلى حافظ ونقول إن هذا مفهومه الشخصي . دبح على مجهد خاص .

القديم والحديث

إذا كان مطران يجدد لأنه لا يملك إلا أن يجدد كما قال

العقاد^(١٥) ، وكان شوقي يجدد في حذر كما قال هو عن نفسه^(١٦) ، فإن مفهوم حافظ عن القديم والحديث يتأرجح بين التنبؤين فأرجحها يوحى للظفرة الأولى بأنه ليس صاحب مفهوم في هذا الشأن ، إلا إذا اعتبرنا التأرجح نفسه معهودا ، وهو ما أتصور أنه الحق ، لا امتدادا لنا ذكرنا من أنه كان مرددا جيدا لمناهج شعرية سمعها أو قرأها في البيئة الثقافية حوله ، وإنما نتيجة لتصور حرجنا به من قراءة الديوان للشور . عند قراءة هذا الديوان نجد أنفسنا أمام شعر هو احتذاء بحكم للشعر القديم في كل شيء ، في اللفظ وفي الصياغة . وفي الصور وفي المعاني على السواء . كما نجد أيضا أبياتا صريحة تقر هذا الاحتذاء مسجعا وتغفر به . وأمام هذا كله لا يملك إلا أن يحرم بأن حافظا شاعر كلاسيكي غارق في كلاسيكيته إلى أدبه بل إلى مروق أدبه

هذا من ناحية . ونكتنا نجد . من ناحية أخرى . أن هذا الشعر بكلاسيكيته الصارفة يجدورها إلى عصور الأمويين والعباسيين ، وفي إطار هذه الكلاسيكية نفسها . هو المرأة الصادقة لمصر في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، بكل ما فيها من نبارات سياسية واجتماعية وحية وإنسانية بصورة عامة ، هي بطبيعتها ثورات عبيد على القديم . ولا أحب أحدا يماري في الطبيعة التورية بدعوة محمد عبده إلى الإصلاح الديني . أو لدعوة قاسم أمين إلى تحرير المرأة ، أو لتورة سعد زغلول سنة ١٩١٩ . كما قامت في الأدب أيضا حركات ودعوات ليست أقل ثورية ، أبرزها مدرسة الديوان ودعوة الشك في الشعر الماحول ، للعقاد والمباري ثم لطف حسين على الترتيب . وديوان حافظ امرأة صادقة لمصر إبان هذه الفترة المضطربة والخصبة . حتى مشكلة الشعر الماحول تتمكس آثارها في الديوان من خلال هذين البيتين

إن صبح ما قالوا وما أرجهوا

والصفوا زورا بلبن العميد

فكفر طه عند قبانه

أحب من إسلام عبد الحميد

وهو يعنى الدكتور عبد الحميد سعيد عضو مجلس النواب ورئيس جمعية الشبان المسلمين ، الذي تزعم الدعوة إلى تكفير عبد حسين وإعدامه .

ونحن لانعني بالمرأة الصادقة أن شعر حافظ ذكر هذه الثورات وردد شعاراتها ، ودعا إليها أو هاجمها ، فهذا شيء نجده في ديوان أي شاعر في هذه الفترة ، بل نجده فيه أكثر وأوضح مما نجده في ديوان حافظ . ولكننا نحني بالمرأة الصادقة أنه بعد ذلك حافظ انتصم وألحق مصانه إياه هذه القصيدة التي هي من شعره بحره بأن هذا شاعر يعيش في عصره . ولا يروى عن عصره كما . ونلاحظ أن عصر سابق هو عصر محمد عبده . وهو هو مصدر معاصر فأدق معايير المعاصرة . وأحسب هذه النقطة . زيادة موضح . وهذا حينئذ مؤقتا عن أمانه في اسمه . معرض تقصيلة سياسية يظهر فيها خصائص المعاصرة هذه . ثم يعود بوصفه في

أما الموضوع الثالث في القصيدة ، ولعله أوضحها دلالة على معنى للمعاصرة الذي ذكرناه ، فهو تعميمه عن الحركة بين جيش الإنجليز والسيدات في آخر القصيدة

فليكن الجيش الفخور
و بنصره ومكسرهنه
فكنا الأمان قد
لبوا الزائع بيته
وأقوا ينسجندرج مد
نفسيا مصر يلموهنه

لم يصرح حافظ - محدثا القدماء - وامتصاه أو وإسلامه ، ولم يذكر بأن قصيدتنا سنحت حجاب الشمس أو تقصر دما ، فقصيدة القدماء مصرية ، أما قصيدة حافظ فمصرية ، تنبت حجاب وقار العدو ، وتقطر سخرية به . وأنا لا أستبعد أن الجماهير عاشت ليلة مظاهرة السيدات تطلق الصكاهات الساخرة من الإنجليز ، وقد عشا ليالى سوداء أقربا كارثة ٩٧ ، وكلنا يذكر موجة الكبت التي انتشرت بعدها . ليكون هذا خطأ أو صوابا ، ولكن ما لا شك فيه هو أنه قصيدة مصرية قديمة منذ أيام العروسة حتى اليوم ، وأن حافظا كان مصرياً محاصراً تماماً في الطريقة التي عبر بها عن غصته ، فلا بد من إدراك عندما قرأ أن هذه القصيدة كانت تورد في منشورات ثورية على الجماهير (٢١) . وليس بعد هذا - فيما أظن - دليل على المعاصرة في مثلها الأعلى ، بالرغم من الثوب التقليدي الذي اكتسبت به لفظ وصياغة وخيالاً .

لعل هذا المثال قد وصح تماماً ما نقصد من معاصرة حافظ وأما لاثناقص تقليديته . وكان هذا هو موقفه من القصيدة الأدبية التي عبر بصدد الحديث عنها وهي القديم والحديث ، فهو قديم منشبت بكل المفاهيم الشعرية للتوارث عن القدماء ، وهو في نفس الوقت جديد بصور عصره أصلياً تصوير . وهكذا نجد في ديوانه آراء تمثل الانحياز للتناقض دون إحساس بأن ثمة تناقضا في آرائه ، فمن تشبه بالقديم وتغصب له مرهنا في صدر المقال يتبعه الذي يريد فيه أن يبرو على المتن ، وهذا البيت من قصيدة كتبت سنة ١٩٠٦ ، أي أنه كان في الثلاثين من عمره أو على أبوابها ، فلم يكن شاعرا ناشئا ولا مستعداً يطمح إلى النصح عن طريق احتذاء المعول ، وإنما كان شاعرا مشهورا ناضجا ولكنه يؤمن بأن الشعر الحق هو ما قال القدماء . وقد لازم هذا الإيمان طوال حياته كما تبين من الأبيات الآتية .

معان وألفاظ كما شاء أحمد
طوت جرجل بشار ورفقة مهيار
١٩٠١

واليوم أنشدتهم شعرا بعد لهم
عهد السواسي أو أيام حسان
١٩٠٤

ويقول عن شوقي .

القصايا الأدبية يجد أن تتحدد أبعادها . فقد عاش حافظ ثورة ١٩١٩ ، ولا نجد في ديوانه شعرا كثيرا يبرر ما أطلق عليه من ألقاب مثل «شاعر النيل» و«شاعر الوطنية» و«شاعر الشعب» . الخ ، رغم ما اتهمه نقاد كثيرون ، منهم أساتذة لنا أجلاء ، بأنه سكت عن الثورة حرصا على وظيفته في دار الكتب . ويغض النظر عن أن الديوان للشور لا يصم كل شعر حافظ ، وأنه كان كما يقال يشير شعره إبان الثورة من غير توقيع ، فإن في الديوان قصيدة توصلح معنى المعاصرة الذي أشرنا إليه ، وتقدم التصوير الكافي لما أطلق عليه من ألقاب كشاعر النيل وشاعر الشعب ... الخ . وأعي بها قصيدة «مظاهرة السيدات» وارجع إليها في الديوان لتلاحظ تشبها بأدبنا الشعر القديم لفظ وصياغة وخيالاً [خرج المعاني .. عطلن مثل كواكب مجشدين في كنف الوقار . الخيل مطلقة الأجنة . فتصاحن طيشن تشيب لها الأجنة . الخ] ، ولكنك ستلاحظ أيضا أن حافظا ، وفي إطار هذه الصياغة التقليدية ، قد مس وجدان الجماهير البسطاء مما حادقا مؤثرا في ثلاثة مواضع من القصيدة ، أولها قوله يصف النساء في المظاهرة

مجشدين في كنف الوقار
و وقد أبين شعورهنه

وكشف المرأة عن شعرها إظهارا للحداد ، أو طلبا للتأويل أذكر ، لقصة لا تقع حينها عين شاعر ترقى بمنظار القدماء (إما هو) شاعر مصري من طبقة البسطاء من الملاحين وأهل الصعيد وأولاد البلدة ، يعيش مشاغلهم ونحسها ويصورها في صديقتها وبساطتها وإن ألبسها ثوبا من الصياغة يذكرنا بعزل الثابتة من عيشون في حلق الحديد ... الخ) .

وبموضوع الثاني جاء في القصيدة بعد أن وصف الجيش الإنجليزى الذي واجه السيدات بجبله وسلاحه ، وأطب في هذا الوصف حتى شبت للمركة التي تشيب لها الأجنة ، ثم قال :

فصمغ السوان والسوان ليس هن مئة

فلفظ السوان هنا ، وفي هذا الموضع بالذات ، لا يقع عليه أي شاعر ، وإنما يقع عليه شاعر يحس بنفس البسطاء فيندى بهذا البص إلى اللفظ الوحيد الصادق في تعبيره عن مشاعرهم ، والقادر في نفس الوقت على مس هذه المشاعر وتحريكها دون ضخامة في اللفظ أو حاجة في الأداء ، مع أنه قد استعمل في مطلع القصيدة لفظ (المعاني) للدلالة على نفس للدلول ، وهو لفظ غير دقيق في وصف السيدات اللاتي خرجن منظاهرات بقيادة أم المصريين أو عيسى شعراوي لا أذكر - فهو لسن غواي بأي مقياس من مقياس القدماء والمحدثين ، وإن كان هذا اللفظ موقفا من ناحية أخرى مما فيه من رنين موسيقى صاحب مناسب لاحتاج القصيدة حسب طريقة القدماء في صياغة المصالح والمقاصح على حد تعبيره في قصيدة أخرى . وبعده لهذا السبب قد استعمله في المطلع ، ولكنه ما كاد يورع في التقصيد ويندمج فيها اندماج للنمى في وسط الجماهير للتفاعلة معه ، حتى انتزع هذا الاندماج من تقليديته ودفع به إلى معاصرة شعبية معرقة في معاصرتها وفي شيعيتها على السواء

فأني كما لم يأنه متقدم
أو تطلع الأفعان في إتيانه

١٩١٩

يحيى لما آتيا بأحمد مائلا

وأومة بالسحزى للوصع

١٩٢٧

هذه الأبيات - وكثير مثلها في الديوان - توضح أن مفهومه عن القديم هو المفهوم الذي صدرت عنه المدرسة الكلاسيكية الجديدة . وهو أن شعر هؤلاء القدماء قد سُلِدَ على مئات السنين - ومعنى هذا أن عناصر الخنود قد توارثت فيه ، فالتقدماء إذن قد اعتدوا إلى الطريقة المثلى للشعر ، وما على المحدثين إلا أن يسيروا على مسجدهم ، ويتبعوا طريقتهم ، وأنى غروح على هذا السج ليس عاطرة غير مأمونة فحسب ؛ بل هو يفتنا ابتعاد عن الشعر الحق . وهذا المفهوم يصح حاشا في إطار الشعراء التقليديين بلا مراء .

ولكن قارئ الديوان يجد أيضا أبياتا أخرى ، فبنت في نفس الفترة الرسمية ، ومعركة على امتدادها ، بل أحيانا في نفس القصائد التي وردت فيها لأبيات السابقة ، هي من أشد ما قيل إزاء بالقديم وسعيرة به :

أحسن التقليد فيها فعدت

لاخرى إلا بعين الكتب

أمر التقليد فيها وهي

مجبوش من ظلام ركب

١٩٠٧

هاف القديم ولد كسته يد اللى

خلق الأديم فهان لى خلقه

١٩١٩

وعن كما عى الأوائل لم نزل

سعى بلزماح وبيض وأدوع

وله نصيلة غير مؤرخة يحاطب فيها الشعر بأبيات أدق تحديدا لمفهومه الراعى للقديم :

قد أذالك بين نفس وكاس

وغرام بظبية او غزال

وسيب ومدحة وهجاء

ورثاء وهتنة فضلال

وحاس أواه فى غير شئ

وصفاو بحر ثوب اغتيال

عنت ما بهيم مائلا مضاعا

وكذا كنت لى العصور الخوالى

حملوك العناء من حب ليل

وسليمى ووقفة الأطلال

وسكاه على عزىز تولى

ورسوم راحت بين السبالي

وأذا ما سموا بقدرك يوما

أسكنوك الرحال فوق الخمال

آن كاشعر أن تفك قبودا

قبينا بها دعاء الحال

فألفعوا هذه الكنام عنا

ودهنونا شم ربيع الشمال

هذا التناقض بين الموقفين من الشعر القديم لا يفسر به تطور حدث في مفاهيم الشاعر ؛ لأن الأبيات المتناقضة متعاصرة وممتدة خلال ثلاثين عاما تقريبا . ولا يفسر به أيضا ما ذكرنا من أن الشاعر قد يردد

وتفاعل معها في سرعة جعلته يصير على حق الشعب في المشاركة في
ملحكم بعد ثلاث سنوات فقط . ولقد لخص الشيخ الشرفاوى
ابعدى المناقشين للموقف الواحد عندما قيل المشاركة في الديوان
ثم رعى إلى الأرض بالشارع المثلثة الألوان . وقد هذا اليوم والمجتمع
يعيش هذا الموقف ذا البعدين للمناقشين ، يعيشه سياسيا واجتماعيا
واقتصاديا ، وقبل هذا كله يعيشه ثقافيا ، فواكبت حركة الترجمة
عن العرب حركة مماثلة لشركب التراث ، واقتضت للمدارس التي
تعلم علوم العرب في نفس الوقت الذي التحت فيه مدارس ومعاهد
تعد لدخول الأزهر . ولا نريد أن نتبع هدير البعدين المناقشين
والمتحاورين في حياتنا الثقافية حتى اليوم ، إذ ليس هذا موضوعنا .
وبما ذكرناه تصور موقف المجتمع المصري عامة والمتفكير خاصة في
نهاية القرن التاسع عشر ، حين نشأ حافظ إبراهيم وتشكلت
معاييمه ، فليس من الغريب إذن أن يكون - وهو المرأة الصادقة
مخيمه - مثبثا بالتقديم مزرى به ، وداعية للجديد كارهها له في
نفس الوقت ، فلا تناقض في معاييمه ، ولا تعارض في آرائه ،
لأنها صادرة كلها عن موقف واحد ذي بعدين مناقشين هو موقف
المجتمع المصري كله . ولا ينبغي أن يدعشنا قوله :

وأني الجديد وقد تأنق أهله

في الرفش حتى هو في الزلوانه

بعد البيت الذي ذكرناه من قبل ،

عاف القديم وقد كسبه يد البلى

خلق الأديم - فهان في علفاته

ولا أن يقول عن شوق :

يحي لنا آنا بأحمد مالا

نسمة وعشرون ، ومبا ثلاث قطع مترجمة عن روسو ، وواحدة
تعرض للاحتلال الإنجليزي فهي في باب السياسة أدخل ، وأظلم
القطع غير المترجمة عموما عزل بالذكر ، مما يرجح أنه قاعا نظريا في
المجالس لا تعبيرا عن عاطفة حقيقية . ومن كان هذا باعه في باب
العمل لا يستبعد عليه أن يرفض الافتتاحية العنصرية والعنصرية نجما لما
ليس من طمعه . ولكن الأمر ليس بهذه البساطة ، فبحسب قصائده
التي اقتحها بالقرن تبنى عن نفس طويل في هذا الباب إن شاء .
وقد وصل عدد الأبيات في واحدة منها ، وهي في مدح البارودي ،
إلى خمسة وعشرين بيتا في حين شغل المدح التي عشرين بيتا فقط . ثم
إن هذه القصائد الخمس قد قبلت ما بين سنة ١٩٠٨ ، وهي مرحلة
كان مفهوم الشاعر عنده لا يزال متصلا بالمفهوم القديم الذي يجمع
بين الناصرة وبين التكسب بالمدح . ثم تخلص من هذه الافتتاحيات
تماما في مدائحه التي استمر في نظمها حتى سنة ١٩٣٢ ، أي آخر
حياته . وكل هذا يرجع أنه قال هذه الافتتاحيات الخمس تقيدا
للقديم قبل أن يستقر تماما على التحرر منه . غير أن ما يجعل الترجيح
يقينا هو أن رصده للافتتاحية الغزلية والعنصرية بدأ مبكرا في سنة
١٨٩٩ ، أي في السنوات التي كتب فيها القصائد الخمس ، فقد
مرت بنا أبياته في مدح الشيخ محمد عبده ، التي أعلن فيها أنه لن
يسب ولم ينف على الأطلال ، واعتذر بأن مدح الشيخ لم يترك في
قلبه موضعا لهذا . وقد كرر نفس الموقف ونفس الاعتذار بعد ذلك
بخمس سنوات ، فقال في مدح الخديو عباس سنة ١٩٠٤ :

ما ضاق أصغره عن مدح سيده

ولا استعان بمدح الراح والبال

ولا استهل بذكر الغيد مدحته

.....

أربعين جيباً من البارودي^(١٣) . وعلى أية حال فإن هذا جيبه الواحد السؤال - م ينجح ؟ وانتهى سرياً - في سنة ١٩٠١ - إلى هذا الموقف الذي عرّضه بحلاء في هذا البيت مادحا الخديو .

يا من توهمت أن الشعر أعبد
في الذوق أكديه ، أزدبت بالأدب
ثم يعود لتزديد نفس المعنى مع المعربة ، فيقول مادحا الشيخ محمد عده .

قالوا صدقت فكان الصدق ما قالوا
ما كل مستب للفقير قوال
هذا قريضي وهذا قدر مختدعي
هل بعد هنين إسكام وإجلال

ولكن الأمر تطور إلى أبعد من هذا ، فلم يعد مجرد حاسة فنية أو كرامة إنسانية بعد أن أصبح الشعر رسالة سياسية واجتماعية حمل حافظ لواءها أو كان من أبرز حامليها على أقل تقدير ، فأصبحت القضية قضية خطر يهدد الوعي السياسي والتطور الاجتماعي ، ويهدد الشعر نفسه بأن يرتد إلى ما كان عليه قبل هذا الحبل ، مجرد متعة وتسلية وخطرات محمورين ومختلرين ، تصدى حافظ لهذا الخطر في حنف :

وأديب قوم تستحق يمينه
قطع الأنامل أو لظى الإحراق
يلهو ويلعب بالعقول بهائه
فكأنه في السحر رقبة راق
في كسفه فلم ينجح لحابه
سما وينفضه على الأوراق
يرد الخفافق وهي نفس نفع
فدسيسة هلوكة الإشراف
ليردها سودا على جنباتها
من ظلمة اللامه ألف نظافة

والكذب الذي يهاجمه حافظ هنا بكل هذا العنف ليس الكذب في المدح كما هو في البيتين اللذين أوردناهما أولاً ، ولكن الكذب في السياسة وفي الاجتماع وفي كل باب من أبواب الشعر الذي نزل إلى الشارع يلعب دوره في الحركة الوطنية . ولكنه يندرج عن المدح أيضاً بعد أن أصبح جزءاً من رسالة الشعر القومية ، ومنتزحاً بالسياسة في مدح الزعماء وبالإصلاح في مدح قادة الرأي ودهاة التقدم حتى كاد أن يصبح قصراً عليهم

ويدمج هنا إلى تساؤل آخر : أي صدق هذا الذي يذهب إليه حافظ ؟ أحر الصدق الخلق بمعنى مطابقة القول للواقع أم الصدق الضيق بمعنى مطابقته للوجدان ؟ وهذا التصريق بين الصديقين م يتوقف عنده حافظ ، ولعله لم يحط على باله على الإطلاق ، فهو خريق لم تنبه الحياة الأدبية إلى أهميته إلا بعد أن نشبت المعارك النقدية بين دهاة التجديد على أساس من الاستعانة بأدب الغرب

الاعتدال سنة ١٨٩٩ ، إلى هذا الرخص الحاسم في سنة ١٩٠٧ ، ثم اندمجه إلى السحرية والإزراء بالطلقات والنسيب بعد ذلك حتى بلغ ذروة الرخص تفصيلته (الشعر) التي عرضناها هنا سبق ، مصافاً إلى هذا فئة لفصائد التي اقتحها بالنسيب ثم توقفت تماماً عنه ابتداء من سنة ١٩٠٨ ، كل هذا يقطع بأن رخص الافتتاحية الطولية والتزلية كان موقفاً ثابتاً لمخاضه ينشئ عن تغير مفهوم قصيدة المدح خاصة ، ورسالة الشعر عامة ، عما بدأ به في مطلع حياته

• • •

ومن درائه اعمامة أيضاً داخل إطار موقفه بين القديم والحديث ، رأيه في القول النقدي للأنور وأعذب الشعر أكديه ، وقد رخصه كما رخص الافتتاحية الطولية ، وتصر على رخصه في أبيات صريحة في الديوان ، وصدقها بما نظم من فصائد المديح بالقدرة التي سمحت به قدرته على التزام الصدق ، وفي الحدود التي يأس فيها عاقته . ولا يتسع المجال لتتبع لتطبيق في الديوان . ولكن العقاد قد لفتت هذه الظاهرة في مدائح حافظ ، فسجلها ، وعدّها بما يجب له ، فكتب في الفصل الذي عقده عن حافظ في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الحبل الماص» يقول : «هو وسط بين مبالغة الأقدمين وقصد المحدثين ولا سيما في المدح» ثم ساق محرجين من مدحه وعقد بينها مقارنة انتهى منها إلى أنه «بهذه المصلحة أيضاً كان حافظ متفرداً بين شعراء جيله قليل الظير»^(١٤) . وأكذب الشعر في هذا القول للأنور كان مقصود به الخيال في أول الأمر ، ولعله كان دفاعاً عن الشعر عن عصبه ضد من أساء فهم الآية الكريمة «والشعراء يتبعهم الغاوون» ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون ، وأهم يقولون ما لا يفعلون فغصموا هذا النعم ليسهل دور الخيال في الشعر عامة ، ونجح عن هذا التصميم أن أصبح الخيال مرادفاً للكذب . ودافع النقد عن الخيال مستعلاً مراده ، ثم انتفى الأصل ليبقى المرادف بكل ما يحمل من بدلولات الكذب السبئية ، فاعترف الخيال إلى المبالغة ، ثم أسرف فيها حتى آلت إلى تلك التدرجة من الاستحالة والتماني التي يمجها الذوق السليم . وكان هذا أوضح ما يكون في شعر المدح خاصة ، حيث المستوحون لا يملكون من الصعرات الجديدة بالمدح إلا حاجة الشاعر لعطائهم ، حتى تحول شعر المدح إلى لون من القول تأباه الحاسة العمية والكرامة الإنسانية على السواء . وكان لابد أن يتغير الأمر بعد أن تغيرت رسالة الشعر وعادته - أو حاولت أن تعود - إلى وضعها الطبيعي كتعبير عن وجدان الشاعر أو كلسان للقبيلة التي تطورت إلى الشعب ، فنزل الشعر من القصور حيث كان متادمة وتسلوا إلى الشارع ليصبح تعبيراً ودهوة . وقد حدث هذا وحافظ في شأنه ، ولما ظهر بوصوح في شعر البارودي الذي اتخذه حافظ مثلاً يحتدى . ولما كان حافظ دون البارودي مكانة ورحامة ، ودون شوقي ثراء وصله بالقصير ، فقد واجه المشكلة من أول الأمر إذا كان عليه أن يمدح من محدوده ؟ . مدح أولاً أصدقاءه والسراة منهم خاصة ، ومدح أولى الأمر مختلبي في الخديو ، ثم انتهى إلى مدح الزعماء والقادة والمصلحين وهكذا . يرى أنه إذا كان قد تكسب - أو حاول أن يتكسب - بالمدح في أول حياته ، فقد فعل هذا في نطاق السراة من الأصدقاء والزعماء ، ولم يؤثر عنه - إن صححت الرواية - إلا تكسبه

ولكن هذه المهمة لوطنه لا لنفسه ، وهو بطالب بها في تجديد
ووصوح ولا يتركها لتقدير كرم للمدح وأرنبته

أبأذن لي الملك البراني
أهني مصر بالأمر الكريم
قد تم الباء وعن قريب
توف لك البشارة من الاسم
فدار البرلمان أعز دار
نشاد لطالب اغد المم
ما يتجمل العرش المعدي
وبها مصر في عيش رعي
شرها برك واحتمها
وأسمدها بدستور قيم

وهنا لا نستطيع أن نحدد الفرقا واضحا بين الصدق الخلق والصدق
القي ، فالشاعر يكذب ، ويعرف أنه يكذب ، ولكن كذبه جزء من
عملية يداعبة أكبر من مجرد المدح ، عملية نجيش في وجدانه وتدفقه
إلى أن يكذب تعبير عنها ، يفترق الكذب الخلق من الصدق القوي
أمر كبير يكاد يماثل اقتراب مخافة الواقع للحيان في سبيل الخيال
هــ

على أن حافظا قد أدرك الفرق بين الصدق الخلق والصدق القوي
شعرا لمحررات النسبة الخديعة التي تُشرب إليها ، ويحدد مفهومه
مخارا ، والصدق غني في وصوره ، فهو في سنة ١٩١٩ يصف
سمر شدي هذا البيت ذي الدلالة المحددة

تلى عليه عقبيه وحسانه
ما ليس ينكره هوى وجدانه

هذا بحر من حسن مدح حافظ الشعرية ، أرحم به رعي
فصير هـ أن يكون معيا على مراد من فهم الرجل ، ومراد من تقييم
شعره ووصفه في الموضوع الصحيح والملائم لمكانته ولدوره في النهضة
الشعر العربي الحديث

وبين أصحاب القديم في العشرييات وبيننا حافظ في مدح الخديو
ومدح محمد عنده ظاهرا أنه يقصد الصدق الخلق ، فهو يقول إنه
لا يمدح أحدا ما ليس فيه ، ولكن الفرق بين ما للمدح ليس صفات
حقيقية ، وبين ما يشعر الشاعر أنه صفات حقيقية ، بل بين ما يسمي
أن يكون صفات حقيقية ، هو فرق ضئيل لم يتوقف عنده حافظ في
مطلع القرن ، وإلا فهو يدرك تماما أنه يمدح الخديو بما يسمي أن
يكون فيه من صفات لا تما فيه من هذه الصفات في الواقع ، وشأنه
في ذلك شأن مصطفى كامل في تأييده للخديو في المرحلة الأولى من
كفاحه الوطني . ورتما أبعد حافظ في هذا الأمر ، فمدح عما يوقر بأنه
ليس في المدح ، على أمل أن يحقق من هذا المدح خيرا ، فيما
راه يستل تولية فراد ملكا يحضر هذه الأبيات التي لا يثك أحد في
صدقها القوي والخلق معا

بأملكها برحمه بليس التا
ح ويرق لعرشه مملوكا
إن أمت يداك لحرب مصر
فلقد مهد الخراب أبوكا
بق شيئا . إذا هبت لهما
عن قريب ، يأتي عليه بتوكا
راه يمدحه في سنة ١٩٢٢ مثل هذه الأبيات التي أقل ما يقال عنها
إنها تقصر للأبيات السابقة

ولا عجب لصر على ولاء
ومالكها على خلق عظام
بسطالهما بر كل يوم
وبرعاهما بسمي اب رعي

كما فيجعل الناجي ملك
يعز شعائر الدين القويم
ربحني ربه وبطبع مولى
هناك إلى الصراط المستقيم

وهذا كله كذب باعتزاف حافظ به في الأبيات السابقة ، وهو
كذب يستهدف به الحصول على منعة مثأنه شأن المتكئين بالمدح ،

هوامش وتعليقات

(١) قال له : ما أعتك إلا كثر قل أن تعرفه . استطاد يعتقد على الشاعر الحياة . إنه
لا يمدح شيئا على حاله ولا يعانس الفقد ولا جناح العكر ولا سائر الأمور . يصيح
فبأنه هو حبيب منه .

(ذكره عن حاضره ومخاضه في الاستاد عبد الرحمن مهدي
عن ١٩٩ من الكتاب الذي أصدره المجلس لأهل رعاية الفنون والآداب
في كركي حافظ ، في سنة ١٩٥٧ ص ١٢٢٢

- (١١) مقدمة شوق الطيف الأولى من حياته نقلًا من عدد الهلال الخامس بشوق الصادر في أول نوفمبر ١٩٦٨ صفحات ١١ ، ١٠ ، ١٢ على الترتيب
- (١٢) مقدمة البارودي لميولته ص ٥٥ من الجزء الأول
- (١٣) كتاب ميرياد البارودي - دراسة زكي مجيب محمود ص ٧٨ المجلس الأول لرعاية الفنون والآداب ١٩٥٨ .
- (١٤) ذكرى حافظ إبراهيم - دراسة محمد صبري . ص ٦٩
- (١٥) حسن المصطفى - كتاب الوسيلة الأدبية ص ٣٥ - طبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢
- (١٦) محمد حسن هيكل - مقدمة ديوان البارودي ص ١٤ من الجزء الأول
- (١٧) طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩٨ ، ١٩٩
- (١٨) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في تحليل لغاضي ص ١٠ طبعة كتاب الهلال يناير ١٩٧٢
- (١٩) قال عتبة بن ربيعة الرسول فما قال : .. وإن كان هذا الذي يذكرك رثاء لا تستطيع رثاء عن نفسك طلبة لك الطيب *
- سيرة ابن هشام ص ٢٩٤ جزء ١ طبعة المطبعة سنة ١٩٥٥
- (٢٠) يوسف القديسي - المصحح للنسخة عن حقيقته للنسخ ص ٦٥ ، ٧٤ - دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٧
- (٢١) محمد مهدي : مقدمة سجع البلاغة ص ٢ جزء ١ طبعة المطبعة وهي غير مؤرخة
- (٢٢) عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في تحليل لغاضي ص ١٥٦
- (٢٣) أحمد شوقي : مقدمة الطبعة الأولى من حياته - كتاب الهلال ص ١١ ، ١٢
- (٢٤) ديوان حافظ جزء ٢ ص ٨٧
- (٢٥) عباس محمود العقاد - شعراء مصر ص ١٧
- (٢٦) علي الخليلي - محمود سامي البارودي ص ١٨٦ - سلسلة اعلام العرب ٦٥ - دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، والطبعة متوفرة عن كتاب حياة مطران لظاهر الفطاحي

- (٢٧) «وقد سألته رحمه الله ذات يوم كيف تصوّر القبر جاليا ؟ فقال : دعني من قديمك ، ولكني حدثني أليس عيسى رفع هذا البيت في أذنك ؟ أليس يثير في صمت الحرم ؟ أليس يصور ما لم يخطر من جلال ؟ قلت بلى ولكني .. قال : دعني من لحي واكتب مثلي جيلا »
- طه حسين - حافظ وشوقي - صفحة ١٧٣ - الطبعة الرابعة ١٩٥٨ - مكتبة الخديجي
- (٢٨) «وأما تريد أي أعرفك أبا ، يأتي كنت أوتر حافظا على شوق في حياته ، وكنت أختص شاعر النيل من طرده وطلب بما لم أختص به أمير الشعراء ..»
- المرجع السابق ص ١٧٨
- (٢٩) أحمد حسن فريات - وهي الرسالة ص ٢٥٨ - الطبعة الأولى - الطبعة الثانية - طبعة مصر
- (٣٠) طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩٣ - ١٩٨
- (٣١) «لقد عدت حافظ عن هذه كما عدت شوق عنها ، كنت ألق حافظا أول عهد بالشعر وكان يسبح كثيرا من شعره فلا يعجبني ، فقلت له ذات يوم : أرح نفسك من الغناء فلم يحملك فنه ليكره شاعرا ، ولكنه لم يعزل نصبي ، وحسنه هل ..»
- قال محمد ويكسج حين أرحم الشعر على أن تدبر له وأصعب شاعرا
- نقلا عن طه حسين - حافظ وشوقي ص ١٩١
- (٣٢) ديوان حافظ إبراهيم جزء ١ ص ٩٢ من المقدمة - طبعة المطبعة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠
- (٣٣) المرجع السابق ص ٣٥
- (٣٤) المرجع السابق ص ١٩٢ ، ٢٩٤ من الجزء الأول . ص ١٠٥ من الجزء الثاني
- (٣٥) صدر كتاب الوسيلة الأدبية سنة ١٨٧٥ أو حوالا . وحده الطيب ببلاد حافظ سنة ١٨٧٢



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

لِلنَّشْرِ وَالتَّوْزِيْعِ
وَالإنتاج الفني

من ب. ١٠٧٢
الرياض تليفون ٤٦٥٧٩٣٩
تلكست ٢٠٣١٢٩ الرياض



- كبرى دور النشر بالمملكة العربية السعودية
- وكلاء لدور النشر العالمية بالمملكة
- أكبر موزعي الكتب العلمية والمراجع الأجنبية للجامعات والؤسسات العلمية والشركات الأجنبية بالمملكة.

- شركة ذات سمعة متميزة في تأليف وتأسيس الكتاب ومراكز التوثيق والعلومات
- وكلاء لجمعية ب. ن. ج. السويدية للتأليف وتنظيم المكتبات

أحدث ما صدر عن دار المريج

- السلسلة العلمية المبسطة للأطفال
- صدر منها ثمان كتب طباعة فناخرة
- سلسلة : اعرف بلادك
- صدر منها ستة كتب عن مدن المملكة العربية السعودية - ملونة ومجلدة
- أحاديث إلى الشباب .. بقلم فضيلة الشيخ محمد متولي الشعراوي

بالحلب - الرياض

دار المريج للنشر

المطبوعات

من ب. ١٠٧٢

وكتبة المريج

مطبوعات



١٢١ شارع التحرير
الرياض
ت: ٨٤٣٥٦١

المكتبة الأكاديمية

ومن وكلائها
بجمهورية
مصر العربية

تتمعر حافظ إبراهيم

دراسة في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي

على البطل

تحدث محمود نيمور في كتابه «دراسات في القصة والسر» عن بعض ذكريات شبابه ، وفي هذا الحديث تأتي صورة حافظ إبراهيم في إطارها الطبيعي ، الذي لا يصح إغفاله عند الحديث عن حافظ ، يقول : «وأذكر أن كنت في عهد الصبا أحرص على شهود الحافل التي يلقى فيها شاعر النيل حافظ إبراهيم قصائده الشعبية ، في المشئون الاجتماعية والسياسية العامة ، وكان الشاعر - كعهده - يؤثر أناقة اللفظ ، وجزالة العبارة ، حتى لبسط الشئ المتأدب في فهم كتابه إلى معجم ، وأنا - يومئذ - قليل الراد من الفصحى ، ولكني على الرغم من ذلك ما أكاد أستمع إلى حافظ ينشد ، حتى أحس معانيه تنساب إلى نفسي ، وإذا أنا أداعمه وأسايره بمحافظتي وشعوري ، ذلك لأن الموضوعات التي يعالجها الشاعر كانت من أمثالي ، والأحداث التي يسرحها تشغل بالنا .

ولم يكن جمهور حافظ من المثقفين خاصة ، وإنما كان خليطا من طبقات الشعب ، يهتمون عنه ، ويتأثرون به ، ويصفقون له في صدق وإيمان

ولست أنسى حفلا شعبيا شهدته في حديقة الأزبكية لذلك العهد ، أشد حافظ فيه إحدى روائعه ، وكان بين جمهور السامعين كثير من «فوى الجلايب» ، وهم بطريون للشعر ، ويتاجرون بالإشاد ويتصاحبون في نهلل (هكذا) وإعجاب»^(١) وفي هذا الحديث يلخص محمود نيمور أهم الخوايب التي تعنينا في دراسة لحافظ إبراهيم وشعره ، ولنعلم ما يعيننا هنا بهذه المساقات : ففي جانب المضمون نرى عبارة نيمور «قصائده الشعبية في المشئون الاجتماعية والسياسية» ، وفي جانب الشكل يرى أن حافظا «كان كعهده يؤثر أناقة اللفظ وجزالة العبارة» ، وفي مساق الانتماء نرى أن جمهور حافظ لم يكن «من المثقفين خاصة» ، وإنما كان خليطا من أبناء الشعب» ، معظمهم «من فوى الجلايب» .

الشعر ، في الحمة مانوحه به إلى عبرة هذه هؤلاء ، حتى ترمى به الحاجات مطارح أبعد كثيرا من مأس الأمر ، وإن كانت أقل بكثير مما كان ينبغي . إذ إنه لم يستطع الصعد إلى بعد من قاع الأرستقراطية التي تعلق بها وظيفة مدار الكتب بتفاصيل عهد ثلاثين حبيب شهرها

كان حافظ إبراهيم متمنيا إلى الشعب ، مولده وحياته وآلامه الشخصية ، فكان يحب أن يلقى أهله بالوجه الذي يلائمهم من وجوه شعره ، وذلك هو «القصائد الشعبية» في «المشئون الاجتماعية والسياسية العامة» ، ولم يكن هذا الوجه هو كل ما لديه من وجود

عام ١٩١١، ورتبة «البكوية» من الدرجة الثانية عام ١٩١٢^(١). كان راتبه ذاك يربو أضعافا مضاعفة عن راتبه في الاستبداد من عام ١٩٠٠ إلى ١٩٠٣، وكان أريمة جيبياته، ثم تضاعف في دار الكتب حتى بلغ ثمانين جيبيا قبل عام ١٩٣٢، إلا أن الثورة المائلة كانت عاتزال تفصل بينه وبين أحمد شوقي، أدلى شرائع الأرستقراطية إلى مطامح حافظ، والذي كان يتقل من قصر بجلوان إلى قصر بانطرية، حتى استقر بقصره على النيل، «كرمة ابن هاني»، لكونه شاعر الأمير، وظل حافظ شاعر أهل «دوى الخلايب».

في عام ١٩١١ أريد لحافظ إبراهيم أن يدخل إلى سياج، تأمس فيه الحكومة لسانه الذي ينجه اتجاهها خطرا، فقد شاع بيتاه في هجاء الأمير:

قصر «الدويارة» ما للبثك رابض

فالتذب في قصر «الإمارة» بجعل

ولقد سمعت بعابدين هواءه

فصحت كيف يسود من لا يهطل!

ظلم نجد الحكومة صعبة في إلحاقه بركبها، وحين في دار الكتب «الجديوية» إذ ذاك. وإذا لم تكن لديه وثيقة ميلانته فقد عرض على الأطباء الحكوميين لتقدير منه ففقدت سبع وثلاثين سنة. ولما كانت مثل هذه التقديرات بطيها قبل مع اللابسات ونمضج لاعتبارات، لبس منها اللدقة الطبية أو لحرى الحقيقة، في مثل الظروف التي جرى فيها تعيين حافظ في وظيفته، فإنا نرجح أن يكون مولد حافظ في فترة تقع ما بين الأعوام ١٨٦٨-١٨٧٠، وليس في ١٨٨٢/٢/٤ كما قدر الأطباء^(٢). على أي حال، لقد ضاع تاريخ مولده، لهما ضاع عليه من فرص المستقبل الأمن بموت والده، وظل يضطرب بين حيوات قلقة حتى أظلت سماء دار الكتب بعد الأربعين.

ولد حافظ لأب مصري، مهندس من مهندسي الري، كان يشرف على قناطر ديروط، ولأم تركية الأصل. وكان خاله - الذي كلفه بعد أبيه - «نياري بك» مهندسا هو الآخر. وهذا يتنى حافظ إلى الشريحة الاجتماعية نفسها التي يتنى إليها مصطفى كامل زعيم الحركة الوطنية في بداية هذا القرن، إلا أن مسيرة الحياة قد خالفت من مصيريهما، فاتجه مصطفى صعدا، بملاحة بالخطيب عباس، ووقف حافظ حائرا بين الاتجاه الجديد الذي يصعد، والاتجاه القديم المتروى خصب آخر رجاء العرايين الأستاذ الإمام محمد عبده. وظل حافظ مورخ انقلب والمراطف الوطنية، بين اتجاهين وطنيين، يظهر أحدهما الخلدوي، وللآخر قنوات اتصال بالمعهد البريطاني، يمتحن به من أعداء أسس واليوم والنقد.

كان حافظ قد عاش في طفولته نهاية أحداث الثورة، وانجذبت حياته في شدة إلى المدرسة الحربية حيث تخرج عام ١٨٩١ ضابطا في جيش يسيطر عليه قادة إنجليز لا ترضيه رفاستهم، ولا يرضيهم سكره. وتوصل أسابه بالشيخ المصلح محمد عبده منذ عام ١٨٩٦، ثم يحدث تمرد بين العسايط المصريين في السودان يشترك فيه

حافظ، فيحاكم ويحال إلى الاستبداد منذ منتصف العام ١٩٠٠ فصرخ لصحبة أستاذ الشيخ، ولم يحصل يسها إلا موت الإمام

ولقد شهد في هذه العترة حدثين مهمين تحتهم هما أحداث العرايين بالانشقاق العسكري بين الزعامة الروحية للثورة. كان الإمام محمد عبده قد عاد من منفاه عام ١٨٨٩ فوجد أن أعداءه قد انقسموا إلى معسكرين يتنافسان في السيطرة على الوطن: الاستبداد والطغيان: مثلا في القصر، والاحتلال الأجنبي: مثلا في الإنجليز، ولم تكن صراوة الأحقاد التي يحسها الخلدوي عباس له قد حثت، بيضا كان الإنجليز يستعملون للعرايين وللشعب شتديدهم للستمر بالطغيان الملكي، فهادن محمد عبده الإنجليز، إذ لم يهادنه القصر.

وعاود محمد عبده حلمه القديم، الإصلاح الهادي الوغور، وتكوين مجموعة من التلاميذ تقوم على مبادئه وتواصل تعاليمه: الإصلاح الفكري الذي يعارضه الاستبداد، فإذا ناصر الإنجليز فلا بأس، ومن ألمع هؤلاء كان سعد زغلول أحد شباب العرايين.

ثم عاد النديم من منفاه عام ١٨٩٢ وأصدر مجلته «الأستاذ» في ٢٣ أغسطس من العام نفسه. ولما كان قد عاد بأمر من الخلدوي أحمد عبد عباس الذي استقبله في القصر متغاضيا عن موقفه من أبيه، وكانت مرارة الهزيمة العسكرية في التل الكبير لم تخف حديثا في نفسه، فقد انطلق النديم في «الأستاذ» منددا بالاحتلال، والمتعاونين معه، مساندا الخلدوي الشاب، بادئا بالحساس طريقا جديدا أمام مجموعة من الشباب الوطنيين الذين اتخذوا منه أبا روحيا لتجارهم العديد في الحركة الوطنية المتعجرة بالمراطف. ولم يلبث النديم أن هادر مصر معيا، في العام التالي، إلى الأستاذة، تاركا الخلدوي وشباب الحركة الجديدة، وكان مصطفى كامل على رأس هذا الفريق. وكسرت حودة الزعميين العسكريين - البارودي ١٩٠٠، ثم حرابي ١٩٠١ - هذا الانقسام. فقد لاد البارودي بالقصر فرد إليه أمواله وألقابه، وأندى حرابي رساء عن الإصلاح الذي قام به الإنجليز ضد طغيان القصر، فثارت ثورة الشباب المنبج، ووقع الشافريين لريق الحركة الوطنية منذ مطلع القرن الجديد، ولم يخف منه انقسام الرابطة بين هذا الفريق وبين القصر في فواخر حياة مصطفى كامل، إذ ظل عدائهم للإنجليز حادا لا يمتز، وظل توجسهم من الفريق الآخر - للمهادن للإنجليز - باعثا على التصور الدائم.

كان الفرد الصغير الذي اشترك حافظ فيه مناسبة يبرر بها قوة الخصم ويحترق فيها صلابة الأمير. ولقد تحقق من قوة الخصم الإنجليزي، كما ظهرت له ميوعة الموقف الخلدوي. ولعله تحقق أمداك أن الإمام كان على حق في مهادنته الاحتلال، أو لعله لم يوفق ذلك، إلا أن الأمر الذي لم يشك فيه هو أن الإنجليز يملكون من أمره وأمر بلاده ما لا يملكه العباس، وأن موقف الإمام هو أسس المواقف في هذه الظروف، فركن إلى الأسس، وإن لم يقصد تعاطفه مع فريق الشأن المتناصلين فيعبر عن هذا الموقف تعبيرا دقيقا واعي قوله المرير عام ١٩٠٠.

من أرى السيل لا يخلو موارده
لغير مُرتجى في الله مُرتجى
قد خذت مصر في حال إذا ذكرت
جاءت جفوى لها بالزلزل الرطوب
كأنى حد ذكرى ما ألتئم بها
فَرَمَ نَرَفَدَ بين الموت والحرب
إذا نعلت دفاع البحر مُتَكَا
وإن مَكَتْ فإن النفس لم تطب
أبشكنى الفقر هادبا ورايحنا
وحى عشى على أرض من الذهب
والقوم في مصر كالإسلاج قد ظفرت
بالماء، لم يتركوا ضرعا لمخيل
بآل عثمان: ما هذا الجفاء لنا
ونحن في الله إيمان وف الكعب
تَرَكَتُمُونا لأقوام نخالفنا
في الدين والفضل والأخلاق والأدب^(١)

ونقول إنه يعبر عن موقفه هو بدقة ووحى، إلا أن فهمه السابق
للمرجنة التاريخية التي تمر بها مصر وحركتها الوطنية كان غامضا
إذ يستبعد بآل عثمان وليسوا هناك، كما أن تعبيرة التي كان بحاجة إلى
الاستواء والنصح. على أية حال، لقد كان في طريقه إلى تخيل
علاقته بالإمام منذ ذلك العام، فيصقل وجهة النظر
ما يطبق، كما كان أمامه شوط غني طويل يستكمل به من أدوات الحسنة
بقدر ما يطبق كذلك. أما حديثه عن السبب الاقتصادي فقد كان
يرده ماروده الناس منذ عهد إسماعيل حيث صعدت أوشاب أوروبا
عن مصر، حتى تطلعت حانات الأروام في القرى المصرية من
الإسكندرية حتى أسوان.

٢

لحافظ منذ تربيته من الطيش إلى دار الإمام محمد عبده في
عين شمس، وعائلته الآهلة بالمريدين، وهناك وجد الأمن كله،
كما وجد ما يرضى جانيا من الإحساس الوطني لديه، في دفاع الإمام
عن الأمة، وإسهامه في تجديد الفكر الديني. أما الجانب الآخر فكان
لدى الفريق الذي يظهر أعداء الإمام، في قصر الإمارة، حيث
يجوز الفلاس الصل في خطب مصطفى كامل ومقالاته في
الصحف، فكان حافظ مورعا بين العقل المادي والقلب المشتعل،
ولكنه لم يخامر بالبعد عن الأمن واخذوه في رحاب الشيخ:

هذا قريشى، وهذا قنر مُتَدَنِي
هل بعد ذلك إحككم وإجلال
إلى البحر في قناء بُزُوكِه
مورا به نهدي للحق ضلال

خَلَّتْ دُلُوراً يَا تُثَلَّى مَنَالِيه
بمايا لَوَدَّحَتِ للناس آمال

...

صَحِبْتُ الهدى عشرين يوماً ويلة
فَقَمَرْتُ بقيي بعد ما كان يَرْجف
كَأَنَّ يَرَاهِي في مَنَاجِكِ مَاجِدْ
مَكَامُفَةً من عَشِيَةِ الله تَدْرُف
إمام الهدى إلى أرى القوم أَبَدَعُوا
لهم بدعا عبا الشريعة تعرف
فَلَشَرِيقَ على تلك السفوي لعلها
لَبِيقُ إذا أَشْرَقَتْ لَهَا وَلِلطَّمْ
فَلَمَّتْ لَهَا إِنْ قَامَ في الشرق مَرْجِفْ
وَأَتَتْ لَهَا إِنْ قَامَ في الغرب مَرْجِفْ

بأنبا على الحقيقة والإفناء والشرع والهدى والكتاب
أنت نعم الإمام في توطئ الرأي ونعم الإمام في المخراب
لست بغيراً كبيرها صرف الفضل لدى الفضل من ذوى الأتاب
إيا لو دَرَتْ مَكَانَكَ في المتجد، ومقالة في صُورِ الصَّعَابِ
لَأُظْلِمَكَ بالقلوب من الشمس، وَوَارَتْ عِدَاكَ لَحْتَ الثَّوَابِ
لَمَّتْ عِلَّتْكَ الرجوع إلى الحق، وَرَدَّ الْأُمُورَ لِلْأَسْبَابِ^(٢).

ثم هو لا يكتفي بذلك بل يتجه إلى الإنجيز يرى ملكهم
الراحة، ويمدح ملكهم الجديد:

أعزى القوم لو صعدوا عزالي
وأغلبن في صلبكهم دنال
وأدهرو الإنجيز إلى الرفاه
بحكم الله جبار السماء

فكل المللي إلى شاه

أعزى فيك تاجك والسريرا
أعزى فيك ذا الملك الكبير
أعزى فيك ذا الأسد الهُصُورَا
على العلم الذي ملك الدُّهُورَا

وطلل لحنه أهل الولاء

صَحَّتْ من بصر ذلك التاج، والقمر
فَلَمَّتْ لِلشَّعْرِ هذا يومٌ من شَعَرَا
يا دولة فوق أعلام لَهَا أَسَدْ
تُخْشَى بِوَادِرَةِ الدنيا إذا رَأَا
يُورُنْ عَرَشَكَ من شمسٍ إلى ليل
في ثابت الشمس أُولَتْ تاجها القمرَا

وهو لا يمدحهم لذاتهم، وإعلاء يتمتعون به من عدل وديمقراطية

تعتقر إليها مصر ، أو تطالب بها حكماها ، ولا تحصل عليها .
لا تعجز لملك حر جنة
لولا التعاون لم تنظر له أزا
ما ألت ربك عرشا بات بحرمة
هكذا ولا مد في سلطان من غدا
تشاروا في أمور الملك من ملك
إلى وزير إلى من يفرس الشجر^(١٧)

ومع ذلك هو لا يقطع الخديو ولا خليفة المسلمين ، إذ يمدحها من
أبو الآخر وإن كان لا يكثر . وهو حين يمدح الخديو في الناسيات
العمة مثل عيد الفطر وعيد الخروس ، يشير إلى هذا الإقلال من
المدح بعبارة مرة بالرجة عن الثروة والفضول :

إلى منو العباس زبنت يذخي
بنسلة شوية النسيج يفتخر
وأشيد أشعاري وإن كان حاسدي
نعم شاعر لكنة حر يكثر
كذا فليكن مدح الملك ، وهكذا
يؤس القوافي شاعر حر فزار^(١٨)

ثم يعلل مرة ثانية بأن شاعر القصر - أحمد شرق - لا يترك أمير
ما يقوله في الأمير ، وإن كان حافظ يلح إلى إمكان تنوعه على
شرق ، لو أراد التوجه إلى الملك :

ماذا المهرت هذا العبد من أقرب
قد عهدت لك رب السبق والقلب
لنسر وشراف بالأشعار مرجلا
ونيز القول بين الشعر والعجب
هذا هو العهد قد لأحت مظالمة
وكنت بين مشتاق ، ومزق
إني دهرت القوافي حين أشرق لي
هبد الأمير قلبت حرمة الطالب
يا من تنافس في أوصاله كلى
تأفيس العربو الأنجاد في السب
لم يبق أحمد ، من قول أسامة
في مدح فانتك فاهلري ، ولا عيب
قلت من سمعت بالشعر همتهم
إلى الملك ولا فاك فلي العربي^(١٩)

ويعلل تفسيره مرة ثالثة بأنه إما يحط عيره من الشراء فرصة القول
والعرب من الخديو ، ولو قال لمدح عليهم اللطاع . وهكذا يفسر
شرق عيرا شديدا ، في خطفه وفي شمره .

أغرقت بالعوى الفلامي لما تركت
في لجة البحر من قرومرجان

كم رام شأوى ظم يدرك سوى صدف
سأحت فيه إسظام ووزان
عابوا سكوت ، ولولاه ما نطقوا
ولا جرت غنيلهم شوطا يبدان
واليوم أنشدتهم شعرا يبيد لهم
عهد التواصي أو أهام حسان
أزف فيه إلى العباس هاية
عيفة الخدر من آيات هلالان
من الأوتس حلاها يراع لقي
صالح القرعة (صالح خير لشوان)
ماضى أصره من مدح صده
(ولا استعان بذكر الراح واليان)
(ولا استل بذكر العهد مدحه)
في موطن بجلال الملك ريان^(٢٠)

إن اصطنام حافظ بشوق في هذه المرحلة لم يكن صداما مع
القصر الذي يخص بشوق ، لأن هذا القصر كان يرمي الحركة
الوطنية الشابة التي يحلف عليها حافظ برغم اختصاصه بالإمام ،
وإنما كان صداما بين شاعرين شابين يتنافسان على زعامة الحياة
الأدبية آنذاك ، انتحس القصر بأحدهما فرفضه ، واحتص الإمام
بالآخر فصار يرى نفسه محدود الحظ مضبوط المكانة كالإمام ، وإن
كان قربه منه يكفه .

أيضا الإمام اكثرت حسادي فبالت لغوسهم في التباب
أهروا موطن قسّر عليهم
ملك قري ، ومن هلاك الساي
قل لجمع المتالفين ، ومهم
عص بالقول عهد أم الحيايو
عهد تلك التي يرميها الله
إزاء الأزام والأنصب
إن نفس الإمام فوق مناهم
صاغرنا ، وإني خير صاني

ولم يلبث الإمام أن لحق بربه ، وقبل أن تحض سنة حل وفاته ،
والتعبد في ١٣ / ٦ / ١٩٠٦ ، وقعت حادثة دنشواي التي
أوصحت بتأين موقف التيارين الوطنيين ، فبعد حاصلا بحسم زرده
ينها - حل الأقل في هذا الحادث - فيقف إلى جانب تيار الشباب
المزيدين للخديو والقريلين منه ، مهاجما بمنع بعض تلاميذ الإمام
للذين وقعوا إلى جانب الإنجليز :

أيها القاهون بالأمر فينا
هسل نسيم ولائنا والوداد
لا تفسدوا من أمة بفتيل
صارت الشمس لله حين صار
جاء جهالا بنمر وجثم
ضعف ضعليه قرة واشتدادا

مطري أياذك الى قد أضنا
علينا . لنا أمة تجحد أيديا
لينا ظم يلك بنا الخوف علكا
ومنا ظم يطرق لنا الذعر مرقدا
وكنك رجم القلب نغمى ضمينا
وتدفع عنا حادث الدهر إن عدا
ولولا أسي في دشواي ولوعة
وفاجعة أضمت قلوبنا وأكبدا
لذنبنا أسي يوم الرداع لأنا
نرى فيك ذاك المصلح للترددا^(١٢)

وإن حاول في بقية القصيدة أن يورد مآخذ أعداء لورود ، انسجما
مع موقعه الجديد في صف مصفى كامل وحركة الوطنية الجديدة
تم تظهر الفكرة دائما - فكرة مظاهرة الاحتلال للحد من سلطة
الحديث للطفلة - مرة ثانية في قصيدته التي يستقبل بها المعتد
البريطاني الجديد - السير - جوردست - - خليفة كرومر في منصبه :

بنات الشعر إن هي أنعدني
شكوت من العبد إلى العبد
ولم أجد عولفه .. ولكن
رأيت المن أدمى للمصعور
ألقونا الرجاء . فقد ظمنا
- بعهد المصعور - إلى الورود
ومثوا بالوجود فقد جهلنا
بفضل وجودكم معي الوجود
إلى من تشكى عت اللبد
إلى العباس أو عبد الحميد
ودون حالما قامت رجال
لنرونا بأصناف الوعيد^(١٣)

إنه يرى أن نحلّ بصلاح نكر أن يقدمه الإطير لمصر من حلاؤهم
عها إجازا لعودهم السابقة ، ولكن ذلك يستحيل دون قوة ذاتية
من الشعب تحررهم على الخلاه

فلبت كرومرا قد دام فينا
يسطوق بالسلاسل كل جبر
ويضع مصر آنا بعد أن
عجلود ومقتول شهيد
لنرع هذه الأكفان عبا
ونبعث في العوالم من جديد

ونكر مادامت هذه القوة غير موجودة . ومادام الإطير - معا
بدلت - متمسكين بالبقاء الأبدى ، فليس هناك بد من استنار
معتبه الإصلاحية . والإفادة من وقوفهم في وجه السلطة المظففة
لدى طائفة الحديث بـ بـ بـ

كيف مجو من القوى التي
من ضعيف ألى إليه القبادا
أيها المدعى العمومي مهلا
بعض هذا فقد بلغت للرادا
لاجرى السبل في نواحيك يا مصر
مر ، ولا جسادك الجبا حيث جادا
أنت أمتت ناعقا قام بالأمر
من . فأدمى القلوب والأكبدا
إيه يا مدرة القضاء ويامر
ساد في ضلة الرمان وشادا
أنت جلادنا فلا تمن أنا
فقد لبنا على يدك الخدادا^(١٤)

بـ موقعه هذا يتميز عن موقعه السابق في مدح الإنجليز ، وإن
كان - يطلع حد المصادمة معهم - والمهجوم عليهم كما فعل بأخوانهم
من مصر بـ . ولكنه يتميز أيضا عن موقف شوق الشاعر الأمير الذي
فصل السكرت حتى ينجل الموقف في حساب الأرباح والخسائر
المرحل . فقد ترك الحديث معه شباب الحركة بصادمون الإنجليز
وصمت هو . وصمت شاعره تبعاً لذلك ، أما حافظ فقد اجمع
صوته إلى جانب الحزب الوطني الجديد ، متددا بالحركة وصامعا
عموما . وبذلك لم يكن اختياره للحركة الجديدة تقريرا من الحديث
ندى يسديها . ولكنه موقف وطني أصيل من حافظ . يحار به
إلى الفريق الأقرب إلى مصر وإلى ميوله الفكرية - والناسق بلسان
شريعته الاجتماعية . وهو حين يقف في صف هذا الفريق بصفت
الأصيلة . وهي الوطنية المصرية ، لا ينتم بتغلبات الحديث حين نحل
عن هذا الفريق قبيل وفاة مصطفى كامل ، فثبت في موقعه ، ويكون
على لأصوات في رثائه لزعيم الوطنية ، على حين يخفى صوت شوق
فلا يسمعه أحد إلا في الذكرى الأولى . يؤس العبد ثانيا مانرا .
يقصر عن هضات سطحية عن الحياة والموت ، وحديثا مكروا عن
الأخلاق لا نحل شوق تردده ، وإن مله السامعون . وهكذا تلقى
فصائل حافظ في مصطفى كامل حارة حارة تناسب مع لحدام
الحركة الوصية في هذه المرحلة

ومع ذلك . فإن حافظا لم يستطع أن يحسم - بما يسه ويرى
معه - موقفه بين الإنجليز . إذ ظل مشوش الفكر أمام تلك
القصبة . وهذه هي النتيجة المظففة للثروة الفكرية في المرحلة التي
كوت رؤيته السياسية . على يد الأستاذ الإمام ومريديه من رجال
السياسة في هذا العصر . الذين اتعت نظرهم مع نظرة فريق آخر من
كبار لفلان لمثلين غرب الأمة . وأوا أن الاحتلال يمكن أن يكون
أقل ضررا من السلطة المستدة التي كان الحديث يحاول استعادها
والانفراد بها . وأوا تعبد كرومر في مواجته لسلطة مصر .
والإفادة من هذا الصراع بينها . ولم يستطع حافظ أن يتحصن من
سلط هذه الفكرة عن رؤيته السياسية آنذا . فهو في وداعه لورود
كرومر . إن يصدر عنها في مقدمة قصيدته المشهورة

إذا استوردت فاستورد عليا

في كالفصل أو كالحسين

وفي الشورى بنا داء عهيد

قد استعصى على الطب العهيد

لدارك أمة في الشرق أمت

على الأيسام عسرة السجود

وأبند مصر والسودان كسكم

ثاء القوم من يفيي وسود^(١١)

وهذا الموقف يمتد إلى فكر الإمام محمد عبده ، الفكر الإصلاحى ، الذى لم يمتدعه حافظ كثيرا ، حتى بعد وقوع حادث دسواى ، فهو يتوجه إلى سعد زغلول - أبرز تلاميذ الإمام - مطالبا بإياه بالاستمرار فى الطريق الإصلاحى نفسه .

بما سمعته إن مصر أبناء تؤمل فيك سعدا

قد قام بينهم وبين العلم ضيق الحال سعدا

سارت أوجوه أن أولئك أبا وأن ألك سعدا

حتى طسدت أبا - لة

أنصحت عيال البطر^(١٢) ولدا

فاردد لنا عهد الإمام

وكن بمننا الرجل القدى^(١٣)

إن حافظا ، الذى بدأ مسيرته السياسية فى زكاسر الإمام محمد عبده انما دى للحدود ، ليضمر أسرة محمد على^(١٤) تسلمهم^(١٥) بقوامهم المستعدين . ومع ذلك ظل يحفظ درجة ما من درجات القرب مع الخديو ، طوبى رعايته بالحركة الوطنية الحديثة . ولكنه حين يتحمل الخديو عن الحركة بعد دسواى ، يطلق يديه فى هجاء الخديو ، فى العام الذى تولى فيه مصطفى كامل ، ويحرض فيها المعتد البريطانى على أمير البلاد ، « الدثب » الذى يحمل فى « قصر الإمارة » ، والذى ساد بلا عقل ، ولا موجب لقيادة .

وهو فى هذه المرة حين ينطق باسم الحزب الوطنى ، ويرجع من شأنه ، لا ينسى أنه تلميذ محمد عبده ، المرائى القديم ، فهو يلجج بالمشور وحكم الشورى ، الذى صار مطلبا ملحا من مطالب حركة الخديوة أيضا بعد انحرافها عن الخديو وانحراف الخديو عنها ، وهكذا تضيق رقعة الخلاف بين خلفاء مصطفى كامل وبقايا المرائيين . ويقف حافظ مادحا الرئيس حين كامل رئيس مجلس الشورى الذى غضب عليه الخديو وشاعره شوق آنذاك ، يمدحه حافظ ويحرضه على أن يدعم موقف « حزب الشمال » أى المعارضة التى يمثل الحزب الوطنى

أبا الفلاح إن الأمر فوضى

وجهل الشعب والفوضى فزأم

وإن لم يدرك المسور مصرا

فأخواتها - أبدا - فزأم

ويحزب الحق إليك عشنا

لقد طاشت نبالك والسهام

ويحزب الشمال عليك عسا

ومن أبناء مجنتك السلام^(١٦)

وكاست صيحته هذه مقعدة لأحواء الحكومة الخديوية له . فى سياق الوظيفة التى تكبله وتغفل لسانه ، والإيعامات الخديوية برتبة وبيتان من أدنى درجات التشريف الملكية ، ولكنها كانت كافية لعقل لسان حافظ ، أمدا طويلا .

٣

ويركن حافظ يذن إلى الدعة والسكون الآمن فى رحاب وظيفته الجديدة فى دار الكتب الخديوية ، فيسلم الجميع ، حتى إذا أعتت الحرب العالمية ، ونعها إعلان الحماية البريطانية على مصر لقطع علاقتها بدولة الخلافة ، وعزل الإنجليز عباسا وولوا همه حين كامل سلطانا على مصر ، وجدنا حافظ يستقبل السلطان الجديد وأبى الفلاح ، مهتئا وناصحا بحالة الإنجليز وموالائهم :

هنيئا أبا الملك الأجل

لك العرش الجديد وما يفل

ثم عرش إسماعيل دحبا

فأنت لصوصان لللك أهل

ووال القوم إهم كرام

ميامين الضريبة حيث حلقوا

لم ملك على « التاميز » أهدت

فراه على للمصاى تنهل

فإن صافقهم صدفوك ودا...

وليس لهم إذا فستت مثل

وإن لادنيهم لنبالة مهم

أساطيل وأسلاف نسل^(١٧)

وإن كان فى حيرة من أمر الحماية والفرق بينها والاحتلال ، فهو فى آخر الأمر يرجو أن تحل سيطرة الإنجليز على مصر ويتحول بطشهم فيها إلى مناصرة قورعاية ، متوجها بهذا الرجاء للمحمد البريطانى الجديد . السير مكماهون

فى مكهون قدمت بسا

لغصد الحميد وبالرعاية

ملاا حملت لنا من الـ

ملك الكبير ، وعن « جرابه »

أوضح لصر السفى مسا

بين السيادة والحماية

أنصحت رموع النيل سلطنة ، وقد كانت ولاية

فمهدوها بالعسلا
ح ، وأحسنوا فيها الوصاية
أنتم أطباء الشمو
ب وأنبل الأقدام غاية
في حلقم في السبلا
د ، لكم من الإصلاح آية^(١٨)

وقرب سيايات الحرب ، يتعد بقايا العراقيين عن الإنجليز ، كما يتعد الحزب الوطني عن الخديو والآنسة. وهذا تتقارب مواقف فريق لوطية المصرية ، ينادى العراقيون بحل الإنجليز ويرضى الوطنيون بالاستقلال التام عن تركيا ، ويطلب الفريقان معا بالدستور. وحين تنهى الحرب ويشكل سعد رحول وفده للمطالبة بالاستقلال ، يندى أصحاب الحزب الوطني وهيا كبيرا حين يمتنعون عن إرسال وفدهم الذي كانوا قد شكلوه للغاية نفسها ، وذلك لينحوا لوفد رحول فرصته الكاملة في النجاح^(١٩) . وفي بحران الثورة الشعبية العامة لا يجد لحاظ أنرا كبيرا ، لا في مقدماتها ولا في سياستها ، فقبل اندلاعها يقف في ٨ / ٢ / ١٩١٨ يلقى قصيدته العمرية المشهورة متحميا في إطار التاريخ ، إلا أنه لا يتجاوز نمجيد «الشورى» التي أهل عصر من شأها :

وما استبد برأى في حكومته
إن الحكومة لغير مستبدية
رأى الجماعة لا تشق البلاد به
رغم الخلاف ، ورأى الفرد يشقى
وواضح أنه ينظر بتأخرة حديثة إلى أمر الشورى العمرية ويحاول أن يشير إلى هذا :

لعل في أمة الإسلام نابتة
تجلى طاهرها مرة صاهبها
وحسب أن ترى عاكان من عمر
حتى ينه بها عين غافيا^(٢٠)

وحيث تجرعه المواطن في سورة الأحداث فلا يستطيع أن يجمع معه من الحديث عن احساس الوطن لثناء مصر ، وقيامهم بالمظاهرات تأييد للزعماء المنعيين ؛ فيقول قصيدة يسخر فيها من الخنود الإنجليز الذين هجموا بالسلاح على نساء عرب ، وكانهن الخنود الألمان في تصور الجيش الإنجليزي للعوار :

يمشون في كسب النول
ر ودار سمعد قنقنة
وإذا يمشي مفضل
والخيل مطلق الأمانة
وإذا الخنود مسبولها
قد حوت السخوة
والخيل والفرسان قد
هرت نطاساً حوله

فستطعن الجحش ما
عانت كسبها لها الأمانة
فلتهنأ الجيش قنقنة
ر بعصره وبكسوة
فكنا الأمان قد
لبوا البراقع بيته
فلنالك حياقوا بسامهن
ن وأنشلقوا من كنبه^(٢١)

وإذا رأى حافظ أنه بقصيدته هذه قد خالف سن القصد والاعتدال ، وتجاوز المقدار الذي أخذ نفسه به منذ عم وطبعت في الكتابة الأمرية ، فقد أنكر نسبة القصيدة إلى نفسه منذ قاما سنة ١٩١٩ إلى أن تغيرت الظروف العامة ، أو على الأقل تغيرت ظروفه هو ، فدارت الإحالة على المعاش ، فلم تنشر القصيدة مسوية إليه إلا في مارس سنة ١٩٢٩ ، بعد عشر سنوات كاملات من الأحداث^(٢٢)

وفي سياياتنا يتحدث حديثا محايدا عن تصريح الاستقلال المشهور في فبراير ١٩٢٢ ، وهو حريص على أن يرضى الجميع ، أو على الأقل يجهد حتى لا يفض من أحد : الحكومة ، أو الاحتلال ، أو الكناز الوطنية ، لذلك فهو لا يقطع برأى في هذا التصريح :

أمولف للجد لجماره ؟
أم ذاك للأهلى بنا مرخ
ألم لأستفلانا لغة
في حالك الشك فاستقر
ونظمى الظلمة آلهها
فأنتى أنكر ما ألمخ
قد حارت الأفهام في أمرهم
إن غوا بالقصد أو صرحوا
فقتل : لا تعجلوا ، إنكم
مكائنكم بالأمس لم يرحوا
وقتل : أوبخ يا عطورة
وامها العاية ، والنطخ
وقتل أنرف في قول
هذا هو استقلالكم ، فالرحوا
إن نألوا العقل ، يقل : عاهلوا
واستولوا في عهدكم لرحوا
أو نألوا للقلب يقل : حادوا
وصابروا أعداءكم فقلوا^(٢٣)

لقد نحامي حافظ موضوعات الخلاف السياسي الشكة ، وولى وجهه شطر الجانب الآمن ، فهو يكتب في موضوعات البر ومشروعات الخير التي يرحاها الوزراء والأمراء كالاكتتاب لإنشاء الجامعة الأهلية ، وملاجىء الأيتام وغير ذلك . ولكنه حين يترك دار الكتب عام ١٩٢٢ عند بلوغه سن التقاعد يحس أن قيود الوظيفة

قد حُطَّتْ به ، وقد تحرر من إيسارها ، يحاول أن يضرب بأوفر
السهم صخوراً ما فات . فهو يكتب ضد الإنجليز مقطوعات ملهية ،
تعمل بها صحف الشهور الأولى من ذلك العام منسوبة إليه :

أبعد حبياد لأرعى الله عهد

وبعد الجروح التناحرات وثام
إذا كان في حسن الظاهر موتاً
فليس على ماغى الحياة ملام

كشفاً عن نواياكم ، اللهم

- وقد برح الخفاء - محابدينا

سنجمع أمراً ونرون منا

لدى الخلى كراماً صابرينا

وبأنشد حلفنا رغم «العوادي»

نطيف بنا ، ورغم «القاسطينا»

حولوا النيل ، واحجبوا الضوء عنا

واطمسوا النجم واحرمونا السبا

واملاؤا البحر - إن أردتم - سبنا

واملاؤا الجو - إن أردتم - رجوما

إننا لن نحول عن عهد مصر

أولسرتنا في (الرب) عظمياً

فالتقوا غصبة العواصف . إني

قد رأيت القصر المسمى وعما

وإن صوته لا يدوي بالثورة على المستور كصوت «الرب» بالواجبه
للأجبي فقط ، ولكنه يتوجه بغصبه إلى حكم إسماعيل صدق السيد
ومن خلفه العرش والإنجليز معا . وإذا كانت إشارته - في الأبيات
السابقة - وتهديده بأن الشعب سيأخذ حقه «رغم العوادي» ،
ورغم القاسطين ، إشارة مضمرة ، وتهديداً مُقْتَضِياً ، فإنه في قصيدة
أخرى يفصح عن مقاصده ويحدد الأسماء :

نُسكو إني (قصر الديبارة) ما جنى

(صدق) الوزير ، وما جنى (علام)

ويحاطب إسماعيل صدق بقوله منها إياه بحوث الضمير :

ودعا صليبة الله في محرابه

الشيخ والقسيس والخاصام

ولاهم أخير هزيمة ، لينوقها

خصصاً وتُثِيفُ نفسه الآلام .

ويوجه الخطاب إلى الإنجليز ، مبيناً أن سيادتهم امتياز للحكومة
الوطنية ، وأن عداوتهم للشعب المصري لم يمد يدي عن أحد ،
ولاسيما للتخلص منهم إلا بقوة هذا الشعب :

قل للمعايد هل شهدت شعاعاً

نجوى ؟ وهل بعد الدماء سلام ؟

سَيَكُنْ مَوَدَّتَا لَكُمْ ، وبنا لنا

أن الحيات على الخصام لثام

لم يبق فيما من ينى نفسه

بوقادك ، فودادكم أحلام

إننا جمعنا للجهاد صبوراً

صوت أو عيا وعين كرام

ولكن جاءت هذه الصحوة في وقت متأخر جداً ، إذ لم يمهله أجله
لمواصلة هذا الطريق النضالي الذي كان جديراً به ، فلحق بربه في
صبح الخميس ٢٦ / ٧ / ١٩٣٢ بعد إصابته إلى المعاش بنحو
خمسة أشهر فقط

٤

في مطلع القرن ، وحافظ في صفوان الشباب ، أحدث للشعر
جائزة ، فقال أبياتاً يرشد فيها أصحاب الحائز إلى الحكم السوي ،
وإلى أن المستحق لما هو حافظ نفسه :

قل إلآني جعلوا للشعر جائزة

فيم الخلاف ؟ ألم يرشدكم الله ؟

إني فصحت لما صدرا تلقى به

إن لم تحلوه فبالرحمن حلاه

لم أعتش من أعتى في الشعر يسقى

إلآني ماله في السبق إلآه

ذلك الذي حكمت فينا براحه

وأكرم الله والعباس مثواه

هو يحمل نفسه - في أبياته تلك - أشعر شعراء عصره ، وإن امتشى
شاعر الأمير المني ، استثناء (بروتوكولياً) فقط ، فإن هذه الآونة
التي كان يرى أنه لا يفضل من أترابه شاعر ما ، حتى شاعر
الأمير ، متأثراً بخطي أمير الشعر في نظره ، محمود سامي البارودي
الشيخ . ولو أننا اطرحنا وجهة نظر حافظ هذه ، فسيتبقى مع ذلك
على دارسي شعر هذه الحقبة من تاريخنا الأدبي أن يظفروا في شعر
حافظ من خلال نظره في شعر هلمين الشاهرين : البارودي وأحمد
هبة الشعروأمير الحق ، وشوقي الذي انتفى مسجى خاصاً بشعر
التقليدي ، فوضعه في خدمة القصر الأميري بل إننا نذهب إلى
ما هو أبعد من ذلك مري أنه لا بد أن يظفر إلى شعر حافظ - ليس
فقط من خلال النظر في شعر سابقه البارودي أو معاصره شوقي -
ولكن أيضاً من خلال الحلقة التالية له - دعوة التجديد - وهي حلقة
أصحاب الديوان ، والعقاد بشكل خاص من بينهم .

بحث البارودي ميت للشعر العربي إلى هبة هبة ثرائم الهبة
القومية التي عاصرها وكان من فرسانها ، في الثورة العربية . ولكن
هذه الهبة قامت على أسس القيم الملية القديمة ، واحتذاء للمجادج
الشعرية الرفيعة في عصور المقلولة السابقة ، مما جعلها تسير في خط
راجع ، على حين سارت الهبة الاجتماعية قديماً ، متمردة على القيم
الاجتماعية القديمة . ولهذا عاش شعر البارودي عصراً حيد عصره ،
جاءت مفردات شعره وكثير من موضوعاته متشعبة إلى المناخ العربي

بحاسبي وما يسبقه من عصور ، حيث خمريات النواصي وطردياته ،
ومحر المشي والشريق الرص ، ومذائح المردوق ومعاصريه ، في
إطار من المفردات التي هاجرت من عصور هؤلاء واغتربت في شعر
البارودي الحديث .

واعترب البارودي نفسه عن الوطن بعد الثورة ، ولدى عودته
وجد قسراً يتصدیان لزعماء الحياة الفنية ، ويتناقشان على بلوغ
الصدرية منها ، وكلاهما يملك منه بسبب ، ويتعلق به من وجه . أما
شوقي فكان يرى في البارودي أينا من أبناء الطبقة الأرستقراطية
الحاكمة . ولت به القدم - لاسرعة الثورة ، ولكن باشتراكها
أساساً - وجميع به الهوى ، فارتكب هذه الخيانة التي ظل يحجل منها
شوق باقي أيامه^(٢٧) بعد عودته من المنفى . أما حافظ فكان لدى
عودة البارودي مستظلاً بمسكر الثورة مثلاً في عهد عبده ، فلا
عجب أن يرى العارس بعائد مودعا لحلم كان ينبغي أن يمثله واقعا
في ازداء العسكري . فلما فاته الواقع صار يحمي أن يمثله فنا : في
تزعم الحركة الشعرية . وكذا كان حافظ أقرب من شوقي إلى روح
البارودي وعبيته^(٢٨) .

نحى أحمد شوقي بالشعر التقليدي ناحية استكمل له فيها لغة
صبح اشكل من حيث الارتجاع بالصياغة أو عبقرية الصياغة ،
وفقد بها أنصص ما يميز الشعر العربي الفخالي ، من حيث انجذب فيه
شعبية الشاعر وثلاث ذاتية الفردية . ذلك لأن شوق استجلب
القيم الكلاسيكية العربية التي تحكم تعبيره عن الأرستقراطية الزراعية
المسيطر على مقاليد الأمور ، فشر أحمد شوقي إنقاذ تقويض لروح
شعر البارودي بشكل خاص ، وإن كان توجهاً لمسيرة القصيدة العربية
التقليدية وخطوة هائية بلغت فيها نهاية إمكانات عطائها الفني ، في
الصياغة الشكلية وجماليات الصنعة الشعرية .

أما شعر حافظ إبراهيم فكان يتوجه توجهها باروديا من الأساس ،
حتى يمكن أن يعد امتداداً وأعياناً لشعر البارودي ، سواء في النبح
الذي أولى التوجه السياسي ، مع الأخذ في الحسبان ما حدث من
تطور موارد القوى السياسية الداخلية بين عهديهما . فلم تكن أليات
حافظ في مثله الأهل آنذاك من قبيل المديح الذي يرسل القول على
عواهنه ، وإنما هي تعبير عن وعي بما يريده الشاعر وما يراه . فهو
يرى أن البارودي « أمير الشعر » ، وهو يمتنى أن يحاذيه في مستواه
الفني :

« أمير القوافي » إن لي مُستَهَامَةً
بمَدح ، ومن لي عليك أن أبلغ المدي
عزفي لمديحك المبراع الذي به
نخط وأقرضني القريض المسلدا
وهي من أشرار علسك لمسة
على صونها أسرى وأقفو من اهتلى^(٢٩)

وعندما يريه بعد ذلك خمس سنوات تقريبا ، يكون رأيه هو هو .
وتظل سرلة البارودي من نفسه كما كانت من قبل ، في حين يتحدث
شوقي عنه حديثه عن عزيز قوم دل ، وأنقذه للوت

هكذا نرى مصر فم بلام
كسم روعتك حوادث الأيام
يلدى حافظ تعاطفه العميق ، وتفجعه الذي اشتهر به رثاء صوما^(٣٠)

ردوا على بياني بعد محمود
فقد عيت وأعيان الشعر مبهودي
ما للبلاغة غضبي لا تطاوعني
وما خجل القوافي غير محمود
ولوقت أن هذا الخطب لمحمي
لأطلقت من لساني كل معقود
ليك يا مؤنس الموني وموجشاً
يا قارص الشعر والهباء والحدود
ملك القلوب وأنت المستقل به
أبق على الدهر من ملك ابن داود
ليك يا شاعرا صن الزمان به
على الشهي والقوافي والأناشيد

ويتناقش من بدعي أن الثورة زلة في حياة البارودي ، قائلا إنها زلة
تستحق التكريم إن صح أنها زلة :

إن المصائب في عزلي وتوليدي
غير المواهب في ذكري وتخليدي
أكرم بها زلة في العمر واحدة
إن صح أنك فيها غير محمود
سلوا المحبة هل قصت لزمانه وطراً
دون المقادير ، أوقازت بمقصود^(٣١)

إن حافظا حين يبدو متعاطفا مع موقف البارودي في الثورة إنما يعبر
عن موقفه هو ، الذي يكاد يكون متطابقاً وموقف البارودي ، وإن
اختلفت الأصول بينها واختلعت الظروف التاريخية المحيطة بكل
منها . وعن هذا يقول العقاد : « إن هناك بواحد كثيرة تربت بين
حافظ والبارودي في الطريقة ، وما زالت بينهما حتى جمعت بينهما
عامية الألفاظ والمودة . لحافظ قد اختار حياة الجديدة كما اختارها
البارودي من قبله ، وحافظ كان معطوفاً كصاحبه على إثارة الجزالة
والإعجاب بالصياغة ، والفحولة في العبارة ، وكان كصاحبه أيضاً
من حزب الفرد والثورة ، لا من حزب التسليم والاستكانة^(٣٢) » ومع
بعض التحفظ على هذه التعميمات ، إلا أن الحكم المجهل يتقارب
حافظ والبارودي بظل حكما صحيحا .

وقد نستطيع أن نجعل التحفظ على إطلاق العقاد بمقوله السابقة
في نقطتين أساسيتين : أولاً أن ما يراه جزالة وفحولة قد يراه غيره
صحيحاً ليس بسبب كثرة الصياغة ، إذ يقرر شوقي صلب . وهو
يبي حاصلاً في أغلب الظن ، أو حافظ وعبد المطلب أن شعر
معاصري شوقي لا يمكن تشبيه إلا بما شبه به أمير المعلاء شعر ابن
هاني الأندلسي . وما أشبه إلا برجي تطحن قروا ، إذ ياب
شوقي . في رأي الدكتور صيف - قد أعلى بكتنا يديه أبواب الشعر

الضاني العربي ، وكان يبنى ألا يحاول الشعراء من بعده فتحها ، وأن
فعلوا بأبواب أخرى من الشعر كالشعر التلييل والقصصى .^(٣٦)

والواقع أن سلوك السيل الأوسط بين هذه الإطلاقات العريضة
سوف يؤدي بنا إلى الصواب ، فلم يكن حافظ يطبق مسج البارودى
مدايمه - من ناحية - كما أنه لم يكن رضى نعلن قرونا - من ناحية
أخرى . وإذا كان لنا أن نربط بينه والبارودى بوشائج القرى
الفية ، فإننا نرى بها الامتداد مسج البارودى مع التطور الذى لابد
منه لاختلاف عصرهما ومواقفهما الاجتماعية ، ففى مفرداته بعض
أسر إذا قست مفردات شبيهه البارودى ، وفى مسجيه بعض
الأسر ، على حين كان البارودى يحتطب فى مجال فحول العباسيين
والأمويين ، كما أن الموارنة بين حافظ وشوق ظالمة لكلها ولا وجه لها
من الأساس ، إلا إذا صح أن حافظ بين حسن أدب وآخر ،
مشرق شاعر كلاسيكى بالقيم الفنية والموضوعية للكلاسيكية ،
بوصفه شاعر القصر الذى يمثل فة الأرستقراطية المصرية الشعبية
بالإنشائية الأوروبية .

أما حافظ فهو الامتداد الملمح لحركة الإحياء التراثية القديمة التى
رأها البارودى ، وقيمها الفنية هى قيم التراث القديم نفسه ومقاييسه
النقدية . فإذا كان العصر قد تجاوز ، وإذا كان البناء الاجتماعي
وحركة التاريخ قد مرحت التطور فى الاتجاه الجديد الذى يضم تحت
على الفن الأوروبي - سواء بكلاسيكية شوق أو بنقيضها ، رومانسية
أصحاب الديوان - فإن ذلك لا يعنى أن شوق قد أغلق باب الشعر
الضاني العربي ، بل لعل هذا الشعر لم يعد إلى - كرويته وشخصيته
المشيرة إلا بالخروج على مسج شوق بعد الدعوة الشهيرة التى نادى بها
العقاد ، وإنما أغلق شوق باب القصيدة التقليدية محب ، مما
حلوها منها لميم الكلاسيكية الأوروبية ، لأن عبقرية الصياغة التى تميز
بها أحمد شوق ، قد جعلت تجاوزها صعبا - فى ميدان السبك
والتجويد ذى الإطار القديم - أمرا مستحيلا . وكان على الشعر العربى
أن يواصل مسيرته خارج هذا الإطار بدعوات التجديد المتعددة
والمختلفة . أما النقطة الثانية فى تحفظنا على مقولة العقاد فهى درجة
الانتماء إلى عالم الفرد الذى ينسب البارودى وحافظ إليه ، ولكن
هذه النقطة ترتبط بما نذهب إليه من وجوب النظر فى شعر حافظ
باعتباره حلقه ما بين المسج البارودى للتقليدى ومسج دعوة التجديد
الذى قادها العقاد فى النعدين الثانى والثالث من هذا القرن .

٥

يرى العقاد أنه إذا كان الساعى «حلقه متوسطة بين مدرسة
العروبيين السابقة عليه ومدرسة الفطريين التالية له» فإن حافظا
حلقه متوسطة بين «النقط الذى منه البارودى فى بيان الهمة
العومية ، وبين الأعاصير المتدعة التى يدعو إليها الشعور بالحرية
بشخصية والمزايا الفردية»^(٣٧) . ويعنى العقاد بالفريق الأخير ، هذا
الاتجاه الذى للمع من مرحلة الانتصار فى الثورة الوطنية عام
١٩١٩ ، وعلى رأسهم العقاد نفسه بدعوته للشهيرة فى كتاب

«الديوان» . وهو على جانب كبير من الصواب فى دعواه تلك ؛
حافظ يعد الامتداد الملمح لاجاء البارودى فنيا وموضوعيا ، وهو
النهاية الطبيعية للشعر الذى يحاول التصدى للمهمة الخطيرة التى لم
يتمكن حافظ وجيله من التصدى لها : التعبير عن الشعب وباسمه فى
مواجهة القوتين المعاديتين للشعب ، القصر والاحتلال

لقد علمنا أن جمهور حافظ العريض كان «خليطا من أبناء
الشعب» ، كما قال محمود تيمور ، قوامه الأساسى ذوى الخلايب
الذين يطربون فيحتاجون فيصايحون ، أما جمهوره الضيق على منفى
«سبلندبار» أو «جراجر» فيقول عنهم أحمد محفوظ : «إذا كنت
ممن عاصر هذه المراحل فى مشرب اسبلندبار أو قهوة جراجر فلا بد
أنك رأيت رجلا صعبا ، جهر الصوت ، يحمل أنه مطارا صيحكا ،
جالسا بين جماعة رثة الثياب رقيقة الحال ، يشد شعرا ثم يصيح :
هذا شعر لا يستطع أن يقوله شوق ! وكان لا يعدم مجاملا أو مباحثا
يؤمن على هذا القول ويقسم على صحته ، مقابل كأس الزبيب
أو وجبة قوامها العول والبصل»^(٣٨)

هذا هو عالم حافظ الذى يتناقض تناقضا صارخا وعالم
الأرستقراطية المسيطر آنذاك ، الذى يصوره العقاد فى معرض حديثه
عن إسحاق صبرى بقوله «إذا أتبع لك أن تحضر مجلسا من مجالس
الفرقاء القاهريين فى الليل للأصغر خيل إليك أنك فى حجرة رجل
ناثم مريض ، فالكلام همس ، والخطو لمس ، والإشارة فى رفق ،
وسياق الحديث لإيمان فيه ، وكل ما هنالك يوحى إليك اسخوف
من الحركة والإشفاق من الشدة»^(٣٩) . هذه هى صالونات عالم
الأرستقراطية الذى يؤخذ بالتحلل والانحيار : والحصارة تنتهى فيها
إلى طرف ، والترف ينتهى فيها إلى بؤسة ، والعصبة الكبرى فيه تنتهى
إلى الدوق للترف الناعم ، فإذا نتج عن هذه الصالونات شعر فهو
«شعر لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ،
وأدب ضيق لا أدب زخات وعوالمج ، أدب مسكون لا أدب حركة
وهوى . ذلك هو معدن الدوق المشفق من تيبه الرجل النائم
للمريض» .

وحافظ بين شق الرضى ، بين عالم يحتضنه متشبثا به ، وعالم يراه
غريبا عنه يزدريه لأنه شاعر «الخلايب» ويتفضل عليه - إذا
تعصل - بأدب مراتب تشريفاته ، فهو محرق بين ما هو كاش لا يكاف
منه ، وبين ما يمشى أن يكون ولكنه لا يكون .

وإذا كان البارودى قد عاش أول شبابه مغتربا عن مصر فى
الآستانة ، ثم أمضى شبابه مغتربا عن طيفه بانضمامه إلى معسكر
الثائرين حليبا ، ثم أكمل احتراجه بالحق الوطن إلى سرديب ، فلما
عاد إلى مصر كان غريبا عن الحياة كلها : فقد أهله وكفى بعمره ،
وأحاطه رجال الصالونات للفرعون الذين كان حافظ وأمثاله فيها غنابة
أنعام ناشرة فى معروفة مسترجية . ولذلك كان الاعتزاز هو السمة
انعامة لشعر البارودى كما كان سمة لحياته ، فألفاظه وكثير من تخاربه
النسية يطعمها الاعتزاز عن العصر وكذلك كان مرقعه فى معسكر
الثورة يجهز مشدود إلى الثورة فى مرحل المد ، مدبذب فى ساعات

المرح والصبوح ، لأن انتماءه للثورة ليس انتماء عسوريا ولكنها
شخصيات شاعر حاتم^(٣٦)

كذلك فقد عاش حاضرا يتنمى إلى عالم الشعب وعينه على
عدم الأرستقراطية ، فإذا نال بعض مراتب هذا العالم الدنيا - ولم
يقنع بها - تعود نفسه مجدبة إلى الأحداث التي يجرى بها عالم
الشعب . وفي الخاتمة لا يستطيع أن يقول كلامه كله ، فهو يحس
ويبين . ومصدق ذلك قصيدته في وداع اللورد كرومر لدى المرحلة
الأولى ، وفي تصريح مرار لدى المرحلة الثانية . وهكذا نلاحظ حاضرا
عن قصة الشعب ، لأنه لم يستطع أن يحسم انتماءه إلى الشعب ولأنه
تقاصر عن الجهر بقضايا هذا الشعب جهرا واضحا بينا نتيجة
بذلك ، ولكنه ظل الأقرب ، فوعد رأس الطريق الأقرب إلى روح
الشعب من الشعراء الثقبديين ، على الرغم من تنصيره في التعبير عن
قضاياه

وقد بدأ المقاد - على رأس جيل من الشباب - دهرته إلى
الأدب الجديد منذ بدايات العقد الثاني من هذا القرن ، وكانت هذه
الدعوة يبدأنها بأن الطبقة المتوسطة المصرية قد بدأت تتجمع قواها
بوتة ثانية تتطور بها «فقر» والاحتلال معا ، ولم يصطدم هذا التيار
الجديد بشيء مبشرة حتى أن ثورة ١٩١٩ . عصر «ديوانهم» المنفدى
الثالث يجامون شاعر الأرستقراطية الكلاسيكي بعد أن اصطدمت
طبقتهم فعليا بطبقته في ثورة ١٩١٩ . عصر «ديوانهم» المنفدى
يحمل حملته الحارسة على شوقي راعين عددا من القضايا ، رومانسية
في جوهرها . طبعت أدبهم بطابع القوة والحرارة والحركة والبهيمية ،
وهي القيم التي نمت العقاد على أدب جيل التقليديين خلوه منها .
وكانت السمة الظاهرة التي طبعت أدبهم هي أنه أدب «ترحات»
وحواليج كما يقول العقاد آنما ، رأينا حركة الشعب وبناء الباعة
المجاولين وأحلامهم المثيرة حيث يصورون فيها موضوعات جريئة من
مثل «ترجمة شيطان» و«حلم البعث» وغير ذلك . إنها الرومانسية
أدب الطبقة المتوسطة الصاعدة آنذاك تصنع مهمتها الجديدة للأدب
موضع التعبد ، بعد أن أزعجت القصر والاحتلال بثورتها الاجتماعية
والسياسية .

٩

لقد تجاوزت حركة المجتمع المصري إبدان أفكار حاضري السليمة ،
التي «دث» حينما - على الصعيد الداخلي - بمهادنة القصر
والاحتلال ، ومحاولة الإفادة من كل منها ضد الآخر ، وتنادت حينما
آخر - على الصعيد الخارجي - بالاستعانة بالقوى العالمية ، وعلى
الأخص بالخلقة التركية التي تنمها مصر رسميا . وبعض هذه
الأفكار طرحها حزب الأمة، وبعضها الآخر طرحه الحزب الوطني ،
وهما أحزاب المدن كونا فكر حاضري السياسي في شبابه ، وهما -
أيضا - الحزبان اللذان تجاوزتهما أحداث الثورة ، ولم يعد لهما من
مكان في الساحة السياسية أمام الحزب الجديد الذي أيررت

الأحداث . أما هؤلاء الشباب الجدد الذين انتموا لحركة الشعب
فكان عليهم أن يتسلخوا راية الحديث باسم الشعب ، وعنه ، لأنهم
التعبير الجديد عن المرحلة التي بدأت بالثورة .

وكما تجاوزت الأحداث أفكاره السياسية ، تجاوزت الدعوة
الجديدة أفكاره الفنية ، إذ كان حظه من رؤية التجديد حظا
ساذجا ، فقد تصور أنه مجرد حين وصف القطار بدلا من وصف
الناقة والبعر . لقد تحمس لدعوة التجديد ، ورأى التقليد مضجعة
للشعر :

خِصَّتْ بَيْنَ الثَمَى وَبَيْنَ الْخِيَالِ
بِأَحْكَمِ السُّرُوسِ يَابْنَ الْمَعَالِ
لَقَدْ أَذَلُّوكَ بَيْنَ أَنْسِ وَكَأْسِ
وَعَرَامِ بِطَبِيعِ أَوْ هَزَالِ
وَنَسِيرِ وَمَدْحِ وَهَجَاءِ
وَرِثَاءِ وَفَنَنِ وَفَلَالِ
حَمَلُوكَ الْعَنَاءَ مِنْ حَبِّ لَبِ
وَسُلْبَيْهِ وَوَلَطِ الْأَطْلَالِ
وَإِذَا مَا مَتَّوَا بِفُتُوكَ يَوْمَا
أَسْكَنُوكَ الرِّجَالَ فَوْقَ الْجِبَالِ
أَنْ يَشْعُرَ أَنَّ لَكَ قَبُورَا
قَسْبَتْنَا بِهَا دَهَاءَ الْخَالِ
فَارْتَمَوْا هَذِهِ الْكَنَامَ عِنَا
وَدَهُونَا نَحْمَ رِيحَ الشَّوَالِ^(٣٧)

ولكنه إذا كان على علم ما بالقديم ، فإنه لا يعلم من الجديد حتى
قشوره ، لذلك فإنه لم يكن مؤهلا لتصوير الجديد مادام القديم قد
كون عموده الفكري مكوّناته ، فجاء الجديد هو الصورة المادية
للقديم فحسب . وجاءت ريح الشمال التي دعا إليها ، مع هبته من
لستطاعت أوجعته التحديق في مهابها .

قال المراهي لحاظ حين احتجب في منزله

بَارِئِينَ الشَّعْرِ قُلْ لِي
مَا الَّذِي يَنْقُضِي الرِّيسَ
أَنْتَ فِي الْخِيَرَةِ عَمَلِ
مُسْتَحَالًا لِحَى السُّمُوسِ
زَاهِيَةً فِي كَيْلِ شَيْءٍ
مُطَرِّقًا مَاءَ حَبُوسِ

فأحاطه حاض

أَمَّا فِي الْخِيَرَةِ لَارِ
لَيْسَ لِي فِيهَا أَنْبِي
أَنْكُرُ الْأَنْسَ مَسْكَا
وَنَأْيَ هِيَ الْخَلْسِي
لَيْسَ يَكْفِي مِنْ رَأْيِ
أَطْلِقِي أَمْ حَبِيسِ^(٣٨)

ونقد كان حافظ رئيسا للشعر التقليدي ذي الروح العربي ، وكان شاعر الأمير أميرا للتقليديين ، وإن جاء شعره بالروح الكلاسيكي ذي

القيم الأوروبية ؛ ولكن كليها كان رئيسا في دولة تؤمن بالانقضاء ، لأن التاريخ يسير قلما نحو التجديد .

الهوامش .

• شعر كلمة «القاسطن» هذه إلى كلمة كانت تكون معطلة في ذلك العهد وما قبله من الحكومة الاستعمارية . وقد شاعت منذ عهد إسماعيل في الكتابات السياسية آنذاك . رواها في شعر البارودي كثيرا ورواها أيضا في قصص الحكم القبلي في مصر التي التي كانوا يطلقون عليه «التوري» ، والتي ظلت مصر تطالب به من عهد إسماعيل حتى عهد أحمد فؤاد حيث أقرت التوري بدمشق ١٩٢٣ . فالاستبداد والطغيان وحكم الفرد حترافات تشير إلى حكم أسرة محمد علي في كتابات التوري المصري ، وفي شعر شعرائهم من عهد إسماعيل (١٨٦٩ - ١٨٧٩) حتى دستور ١٩٢٣ .

(١) محمود تيمور : دراسات في القصص والشرح ص : ١٨٣ مكتبة الآداب بالقاهرة بدون تاريخ ولا رقم الطبعة . والسابق يقتضي أن تكون العبارة الأسيرة «في تليل» ، لا تليل ، والتليل رفع الصوت ثلثة ونحوها .

(٢) أحمد أمين : مقدمة ديوان حافظ إبراهيم ص : ١٥ . وهكذا دائما كانت الأرسطوطالية تجود عليه بأدنى مراتبها ، فعندما أتم عليه بيتان التليل كان من الدرجة الرابعة .

(٣) نسبت إليه صحيفة «الإقدام» في عدد ٢٢ برية ١٩٠٨ حين عينه من راجع د صبرى السورى في الشرفيات المجهولة ص ١٣ . ص ٥١ . هذا هو الذي طبعه في بيروت ١٩٧٩ . ولا يجب في ذلك إلا أن كان حافظ القبلى الأستاذ الإمام - بقية شعرائهم .

أذلك - وكان مناديا بالخير وبعد موت الإمام عام ١٩٠٨ لم يكن يتوقع أن حافظ الضيف من شعائره بسرعة وسر ، وهذا ما استعمله في ذلك وشيكا .

(٤) في مقدمه أحمد أمين لديوان حافظ يذكر أن البيت في موفيد الأهرام ١٨٨٠ / ١٨٧٠ لم يسفر عن شيء في أمر تجديد مولده ، مرجع ذلك يقول إن ذلك ولد بين ١٨٧٢ ، ١٨٧٣ . ومن الجسور أن يدرك أن الشعر تولد كان يعني مذكورة لحسنه الشكرية عظمى أو ثلاثة أهرام ، وكان هذا من بين الإشارات التي تريد بها إحارة صوت حافظ وإعصاف إرادته . الأمر الذي تشبه من سلوك حافظ هنا بعد ديوان حافظ إبراهيم ج ٢ ص : ١١٨ - مصور شركة دار الفجر بيروت لبنان دون تاريخ .

(٥) نفسه ص ١٤ ص : ٢١ ، ٢٢ ، ٢٤ على التوالي .

(٦) نفسه ص ١٤ ص : ١٣٦ ، ص ١٨ . وشعر الزمك في ٢٤ / ١ / ١٩٠١ .

ونسخ في ٩ / ٨ / ١٩٠٢ .

(٨) نفسه ص ١٤ ص : ١١ - ١٢ . الأمير بعد الفجر عام ١٩٠١ .

(٩) نفسه ص ١٤ ص : ١٢ . وهي في نسخة المخطوط بعد طبعه في ١ / ٨ / ١٩٠١ .

(١٠) نفسه ص ٢٨ - ٢٩ . المخطوط بعد التجميع في ٢٥ / ٢ / ١٩٠٤ . وفي الأبيات يشير حافظ إلى ما شاع عن شوقي من معاقرة الحمر . راجع في ذلك . أحمد مظهر : حياة شوقي ص : ٣٢ ، مطبعة مصر ، حيث يقرر غرام شوقي بالخمر وفي الأساس كان يعرف عنه ذلك ويسببه «أبو قارورة» ثم يشير حافظ في أبياته إلى أن شوقي يستعمل الخمر إلى متاع مهلهل يذكر البان والحسان وليس هذا ما يلتزم به حافظ بل هو لا يتركه وإنما هو من صنف النظم الذي يتبعه في الخطوط لا الضمراء .

(١١) نفسه ٢٠ / ٢ - ٢٢ .

(١٢) ديوانه ص ٢ ص : ٢٧ - ٢٨ .

(١٣) نفسه ص ٣٢ .

(١٤) نفسه . القصيدة نفسها .

(١٥) نفسه ١ - ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(١٦) نفسه ص ٢ ص : ٥٦ - ٥٧ . وحزب التليان وحسب المصطلحات السياسية في ذلك العهد . نصي للمارسة القديمة «السيار مصطلح أياها هذه» . مقابل «لارياحين» «لوارجيب» مصطلحا الآن . راجع أوزان محمد فريد «مذكرات بعد الهجرة» ص : ١٣٥ ، طبع في مصر في الطبعة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ حيث يصف «الارياحين» «أحد الاتحاد والفرق من أمثال الشيخ أبي الحسن الصديقي» .

(١٧) ص ١ ص : ٦٧ - ٧١ . وقد نشرت في يناير ١٩٦٥ .

(١٨) ٢ - ٨٢ - ٨٣ .

(١٩) ذلك على الرغم من أن جيسور الله لم تكن متينة بين الجانبين ، وعلى الرغم من

بعض اختلافات على تصحيحات دقيقة وكثيرة . راجع مذكرات محمد فريد ص ٤٣٢ - ٤٣٣ . راجع أيضا . مقام جوليت آدم . إنجلترا في مصر ص ٣٠٤ وما بعدها ، حبيب علي حسي كامل مطبعة شركة المعلم والدفاع الوطني القاهرة بدون تاريخ . وقد ترجمت لجنة طر إلى هذا المجلد في تقريرها الذي ردمته إلى الحكومة الإنجليزية ونشر في ٢٠ / ٢ / ١٩٢٦ ، إذ تقول : «إن الهيئة المرفوعة جوفد» التي يرأسها سعد باشا دخلت ليسوا من الغلاة المتطرفين بل من الحزب الوسطي . ثم إن دخول باشا ورثته لا ولوا من سياستنا ما أوحىهم بأننا رفض جميع أقسامنا إلى المادريين وما ولوا بدون مسم شيئا فشيئا إلى عهد قريب» . راجع جوليت آدم ص : ٥٠٢ . وقد نشرت نص التقرير في كتابها المذكور من ص : ٤٦٧ حتى ص : ٥٢٥ .

(٢٠) ديوانه ١ : ٩١ - ٩٧ .

(٢١) ٢ - ٨٧ - ٨٨ .

(٢٢) راجع مقدمة القصيدة في الوضع السابق ، وراجع مقدمة الديوان ص : ١٨ .

(٢٣) منه ٢ : ٩٥ - ٩٦ .

(٢٤) ص ٢ ص : ١٠٩ - ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ . وكان الإنجليزي يقولون إنهم على أحياء في الشئون الداخلية المصرية . وقد كتب هذه المقطوعات ابتداء من مارس ١٩٣٦ .

وكان قد أرسل إلى الشاعر في فبراير من العام نفسه .

(٢٥) نفسه ص : ١٠٥ .

(٢٦) مقدمة الديوان ص : ٢٥ . ولد لوليت الأبيات سنة ١٩٠١ .

(٢٧) راجع خطابه في الشعر المذكور محمد صبرى السورى في الشرفيات المجهولة ص ٢ ص : ١٧٥ ، يقول : «ولارثته إلا مقبى من المباءة كذا عرس شعره عيب» .

وهكذا كان رحمه الله إذا جرى ذكر الحوادث العربية في مجلسه توارى بالخطوط حتى يملك التكميم ، أو بالواقع أن أحمد شوقي إنما أنه لم يهتم ما يسوقه عن إسماعيل البارودي ، وإنما أنه يلتوى بالفهم عند ليرس بجمل البارودي .

المطابق نفسه يقول شوقي : «سأله مرة صبرى باشا هل له مذكرات من الفترة فكان لا ، قال وما يملك ٢٢ قال على بأن المذهب في طابعه وشوق من أن يملك عند بعض المذكرات فيمن الظم على الرجال . فقال حامد بك خلوصي صدقت ألفت القتال» .

والمذهب في شوقي شعر فنتشده ، أ قصير رحمه الله ثم قال ولا يخطي من حيث الثورة فنحن في غيره ، وهكذا كان البارودي يميل إلى محور قلبه على الأحداث والواقع فتره نفسه من ذلك ، أما عليه من اليسر ياله من علم في الثورة كانت مطبوعة في أفراس من قامت ضد من يعنون به في مجلسه من أمثال أحمد شوقي ، وجرى به أن يخطب لما حسب ثبوت الدليل لأن يجعل منها كما يحول شوقي أن يصور .

(٢٨) كاج في هذا رأى الأستاذ عباس محمود الطهطاوي : شعراء مصر وبيئاتهم في المجلد الثاني ص : ١٣ ط كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ . راجع أيضا مقدمة ديوان حافظ ص : ٢٣ .

(٢٩) ديوانه ١ : ١٠ ، منشورة بتاريخ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٠ .

(٣٠) ديوانه ٢ : ١٣٩ - ١٤٠ .

(٣١) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ١٣ .

(٣٢) شوقي ص ١٣ ، شوقي شاعر العصر الحديث ط دار المعارف بدون تاريخ وما لوردناه هو ملخص مذكورة في ص : ١٧٨ .

(٣٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ٢٠ .

(٣٤) حياة شوقي ١٨٦١ وهو من الكتب للجنة بالإطلاقات المرسلة وما كان يؤلف عن حياة شوقي «مير يري واجبا عليه أن يرفع شوقي في الجميع ولا يتأق له ذلك إلا بالخط من شأن الجميع وتولم حافظ» .

(٣٥) الطهطاوي . نفسه ص : ٢٧ - ٢٨ .

(٣٦) لتفصيل ذلك : راجع كتابا في شعر العصر الحديث ص ١ من المصنوع ط دار الشباب ١٩٨١ في الفصل الذي يخص شعر البارودي ص : ٦٥ - ٧٩ .

(٣٧) ديوانه ١ : ٢٣٧ - ٢٣٨ .

(٣٨) نفسه ١٨٧ - ١٨٨ .

بيؤس حافظ بين الحقيقة والوهم

أحمد محمد علي

إن الذي يحرض لجة بيؤس حافظ إبراهيم يروعه كرم الألفاظ والمصطلحات التي تالتت على صفحات الدراسات والأبحاث والمقالات ومضائق الشعر . إنها ألفاظ ومصطلحات ذات دلالة موحية تصور حياة حافظ إبراهيم تصويراً مأساوياً تحيط به الشاعرة والبشاعة من كل جانب !!

لقد أخصيت من هذه الكلمات التي تالتت هنا وهناك فخرجت بفاموس ربما يصل إلى حد الاستقصاء ، فالبيؤس والفاقة والعوز والفقر والحاجة والإملاق والعدم والفنك وسوء الحال وشظف العيش والفسق والشقاء والحزن والاضطراب والفقر والحيرة والعناء والوحدة والوحشة والهم والبلوى والحزن والحرمان وعنت الدهر وقسوة الأيام والتعبد والهلكة والركود والاكتئاب والفقر ، كل هذه كلمات ومصطلحات تفتت عنها عبقريات الباحثين اللغوية ، وألصقوها بحافظ إبراهيم الشقي للعذب النفس البائس الذي كان يتنازع هو وإمام العيد بلغة البائسين^(١) ، حتى انفرد بهذا اللقب عن جدارة وأصبح إمام البائسين غير ملزم^(٢) .

والخطورة الكبرى في هذا الذي ألصقوه بحافظ إبراهيم وتعنوا فيه وأبدعوا أنه أصبح المفتاح الأول ، وربما الأوحى ، لشخصية حافظ إبراهيم وسلوكه وعلاقاته وقفاحه وخصائص شعره واتجاهاته

فمن المعروف أن شاعرنا قد حمل لقب شاعر الشعب ، ولما أراد الدكتور سامي الدهان أن يؤلف عنه كتاباً اختار هذا اللقب عنواناً لكتابه ، وقد شعر حافظ بهذا اللقب وعرف به ، ومرجح ذلك عند كثير من الدارسين هو البيؤس ، بيؤسه هو الذي أتاح له الاحتكاك بفقر الناس والإحساس بهم ، والتعبير عما يحول في خواطرهم ومشاعرهم وأحاسيسهم^(٣) وترتب على هذا أن انتعج لحافظ باب جديد من أبواب الشعر هو الاجتماعيات ، حتى حصل أيضاً على

ولم يتوقف الأمر على الباحثين والدارسين ، وإنما تعداه إلى الشعراء الذين صوروا بيؤسه في بعض الصور الشعرية الختلافة كقول الشاعر شميص جبري في مراثيه لحافظ :

لو طنوا البيؤس في شعر لردد
لكمان بيؤسك ألماناً نهجياً

وكقول الشاعر علي محمود طه في مراثيه أيضاً

الرفيق الحاني على كبل قلب
أنشب البيؤس فيه ناباً ومخلب

وكيف يتحصن هذا البائس للسكين من ناب البيؤس وعظبه ! ؟

لقب الشاعر الاجتماعي والذي لقبه بهذا هو الأستاذ محمد كرد علي^(١٢). وكان حافظ أيضا يصخر بهذا اللقب، وكان يكثر القول في هذا الباب، ويجود حتى قال فيه للتعلوطيني «وله في باب الاجتماع ما لا يلحقه فيه لاحق»^(١٣). وقال خليل مطران: «أولع بالاجتماعيات فقال فيها وأجاد ما شاء»^(١٤). وذهب البعض إلى أنه مبتكر الشعر السياسي والاجتماعي بلا منازع^(١٥)، وهذا أيضا مرده إلى بؤسه وفاقته وحرمانه. ولا حظوا على حافظ أيضا أنه كان مبدعا مسرفا متلافا لا يني على ما في يده، ويكاد يحس جوده إذا بقي منه شيء، وأرجعوا ذلك إلى أنه ذاق مرارة اليأس واصطلى بنار الحرمان^(١٦)، حتى قال فيه الشاعر فارس الخوري:

غنى عن الدنيا فلا تنفوره
عمرالن أبواب الغنى وأثيرها
وأخلق بمن نال الكفاف إذا استوى
قليل المغان حسنه وكثيرها

ولاحظوا كذلك أن في شعر حافظ مسحة من الحزن، وأنه كان يجيد القول في الشكوى والتشاؤم، وأنه لم يجيد القول في التفاؤل^(١٧)، وأنه كان يكثر القول في الرثاء ومجيد وصف الكوارث^(١٨)، وكل ذلك مرجعه إلى نشأته في اليأس والشقاء والحرمان.

ولاحظوا أنه كان رجلا فكها يرسل النكتة لا يأتى من نصيب، يضحك ملء أشداه ويضحك كل من يحوله، وردوا ذلك إلى بؤسه وشقائه فهو يفس من مكبوت الآلام ونحزانه^(١٩). ولا حظوا أن حياته تخطو من المرأة، وأن زواجه العاشر سنة ١٩٠٦ م بترك أى أثر لا في حياته ولا في شعره، وأن العمل الحقيقي لم يعرف طريقه إلى شعره، وردوا ذلك أيضا إلى بؤسه وسعيه الأدب ورأه الرقى^(٢٠).

ولاحظوا أنه كان محدود الثقافة وردوا هذا أيضا إلى بؤسه^(٢١)، ثم قالوا إن رقة حاله، وضيق عيشه، حرمان الخيال الخصب والصورة الرائعة والجو الشعري البديع، «أما الحرمان فيحصل على الجهود النفسية، ويجعل حياة الفنان ضيقة الأفق، هربلة الثقافة، محدودة المعارف، ساذجة التصوير، عادية الخيال»^(٢٢). ولاحظوا أن معانيه كانت مرتبة، وألفاظه كانت سهلة واضحة، وذلك لأنه كان يكتب للشعب، وهو يكتب للشعب لأنه بالنس فهو منهم وهم منه^(٢٣).

يقول الأستاذ عبد الوهاب حسونة:

«ولقد أتاح اليأس لحافظ الامتزاج بجمار الناس ومخالصهم ومشاركهم في خيرهم وشراهم، فأصبح يحس باستحسان الشعب ويصنى إلى رضا الجمهور، لذا كان يتولى بنفسه إلقاء قصائده في الحفل حتى يترأس استحضارهم لشعره ويطرب للتصديق لأدبه، فكان ذوق الجماهير مقياسا من مقاييس شعره، لذا كان يتعمد التأثير في سامعيه، ويتحسس مواطن اللبس بعواطفهم وأحاسيسهم، فكان

لذلك أثر في شعره جعله يتحير اللفظ، ويحرص أن يحسن وقعه واثمناج، وأن تكون موسيقاه منتظمة. ثم لذلك الحفاصة أثر واضح مير عن شوق ذلك أنه ما كان يصوغ رثاءه إلا في الأبحر الطويلة ذات التعاميل المديدة لتتناسب مع موقف الحزن وتنتظم مع وقار الرثاء، ولا يحس بذلك إلا من كان ذابا إلقاء قصائده، وعادته توصيها لأدار السامعين بنصه غيتلوق جمال بحورها، ويدرك نسبة موسيقاه ورجابة مقاطعها»^(٢٤).

ولاحظوا كذلك أنه كان كثير الحنين إلى الموت، واستشهدوا عن ذلك بآيات من شعره في المراثي، وجعلوا هذا الأمر مشروعا عند حافظ، يدرس ويفصل القول فيه كما تدرس الدول اليوم معاهدات المد، وأرجعوا حبيته هذا كما تصوروه إلى بؤسه ومسكنته^(٢٥). هل بق شيء من حافظ وشعره لم يظلمه اليأس بطلاله ويصينه بصيغته؟

هنا يمكن الخلط في بؤس حافظ ونشعب صوره، واتساع أطرافه وأبعاده، وهو أمر تفنن فيه الدارسون والباحثون كل بما أسعفه غيابه وساعدته حصيته اللغوية وقدرته على تشويق المعاني والألفاظ.

...

والحق أن شاعريا ساعدا على تركيب هذا التصور في أذهان الدارسين إلى حد كبير، ولكنه لا يمكن أن يكون مسئولا عن هذه الصورة للشعبة لأبعاد بؤسه، والتي لو اطلع عليها حافظ إبراهيم لحاله أمرها وأقرعه مجرد تصورها.

كان حافظ يردد كثيرا في شعره حديث اليأس والمحنة والحلم والشقاء، وغيرها من المصطلحات التي ترددت في المؤلفات والبحوث بعد ذلك وزادوا عليها ووسعوا من دائرتها، فمن ذلك قوله

بالقومي إني رجل
حسرت في أمري وك زمني
أجفأ أشمكي وشقا
إله هذا منتهى الهى^(٢٦)
وقوله من خواصه في حفل عكاظ.

وهن جهد مقل
حليف هم وبوس^(٢٧)
وفي تقريره لكتاب «في ظلال الدموع» محمد شوكيت التولى يقول:
فعل كساب الظلال سلام
من حزين وبائس وصريع^(٢٨)
ويقول:

من واجد صنف الماسم
طريد نهر جائر الأحكام

مشت الشمل على الدوام ملازم لنهم والسقام^(٢٧)

ويقول

أنا في هم ويأس وأسى
حاضر اللوعة موصول الأثنين^(٢٨)

ويقول

أصاب رفاق القدح المثل
وصادف سهمى القدح الميحا
فلر ساق القضاء إلى نفعها
لقام آخره معزفا شجعا^(٢٩)

ويقول .

لم لئدنا حواء إلا لنشقى
لئنا عاقل من الأولاد
أسلمنا إلى صروف زمان
ثم لم توصها بحفظ النواد^(٣٠)

وعبر ذلك من الأبيات التي تناثرت هنا وهناك على مساحة
الديوان كله ومساحة الحياة كلها .

كما ذكر مؤرخ حياته أنه كان إذا أراد أن يكتب شعراً جلس
تحت شجرة في حديقة الأريكة أطلق عليها «شجرة اليأس» والعامية
تطلق عليها «أم الشور»^(٣١)

• • •

ولم يقع الأمر عند بث شكواه في تصاعيف شعره ، ولكنه عمداً
إلى تعريب روية «اليأس» للأديب الفرنسي «فيكتور هيجو» ولم
ينزل لأحد رصة البحث والتنقيب عن سبب هذا الاختيار ، فقد
جاء في المقدمة :

«هذا كتاب «اليأس» وهو خير ما أخرج للناس في هذا
العهد ، وضعه صاحبه وهو يائس ، وعربه معربه وهو يائس ، فجاء
لأصل والتعريب كالحساء وبعيلها في المرأة ، وضعه ناعمة شعراء
العرب وهو في مناء ، وعربه كاتب هذه الأسطر وهو في بلواء ،
ولولا أني شرب بالكأس التي يشرب بها ذلك الرجل العظيم لما
وصل مبلغ عسى إلى مبلغ علمه ، ولما سيج يراعى في قطرة من
سيول قلبه ، ولو أن لي قلم من أعواد أشجار الجنة وصحيفة من
صحف إبراهيم وموسى ، وقد نلتقى البلاغة من كل جهة بفصلها
فسموت إلى لباب مصاصها وأحدث بها حاجتي لما حدثني النفس
بتعريب ذلك الكتاب ، لولا اتحادنا في الألم وتشابهنا في
الشقاء»^(٣٢)

ولم يكتف بهذا البيان الصريح الواضح ، ولكنه أهداه إلى
الإمام محمد عبده قائلاً «إليك موئل اليأس ومرجع اليأس ، وهذا
الكتاب - أبديك الله - قد ألم بعيش اليائسين وحياة اليائسين . وقد

عنت بتعريبه لما بين عيشي وعيش أولئك اليأساء من صلة
النسب»^(٣٣)

ول الليلة الأولى من ليالي سطيج ، يقول سطيج عن حافظ:
«أديب يائس وشاعر يائس دهمته الكوارث ودهمته الحوادث فلم يجد
له عزماً ولم نصيب منه جرماً»^(٣٤)

بل إن بعض الأحكام التي أصدرها على شعر حافظ وحياته
مصبوغة بصيغة اليأس الخالصة نجد أصلها عند حامد نفسه
هو إذا قصر عن صحابه أرجع ذلك إلى أساء :

لولا السقام وما أكابد من نسي
للحقت في هذا الحال صحابي^(٣٥)
وإذا وقع يستعطف الناس على البائسين عذرك لأنه ذاق اليأس
والشقاء

إما لت طبه والنفس نشوى
من كتوس الموم والقلب دام
ذقت طعم الأسي وكابدت عيشا
دون شربي فلهذا شرب الخمام
فتملئت في الشقاء زماني
وتسملت في الخطوب الجسام
ومشي اغم لائقا في فؤادي
ومشي الحزن لاهرا في عظامي
فلهذا وقفت أستعطف الناس
على البائسين في كل عام^(٣٦)

ليست المشولية تقع على الباحثين والدارسين وحدهم ، وإنما
تقع في جانب كبير على حافظ إبراهيم نفسه أولاً .

• • •

ولكن ما نوع هذا اليأس وما درجته وما قيمته وما حقيقته ؟ إن
مادة الباء والمهزة والسين تلور في أصل اللمة حول الشدة بصيغة
عامة . ولكن لفظ «اليأس» على وجه الخصوص يستعمل في شدة
الحاجة والفقر . وفي لسان العرب

«واليأس : الشدة والفقر ، ويش الرجل يائس يأساً ويأساً
ويأساً إذا افتقر واشتدت حاجته فهو يائس أي فقير»^(٣٧) ، ولم يرد
في القرآن الكريم لفظ اليأس ، وإن كان قد ورد لفظ «اليأس» في
قوله تعالى «فكلوا مما وأطعموا اليأس الفقير»^(٣٨) . وورد لفظ
«اليأس» في غير موضع من آيات الذكر الحكيم ، وقد روى الطبري
في تفسيره لقوله تعالى «الصابرين في اليأس والصبر»^(٣٩) . نعم
روايات لتسير اليأس التفت كلها على معنى واحد هو الفقر والفاقة
والجوع والحاجة^(٤٠) . ولم يخرج المعجم الوسيط الذي أخرجه مجمع
اللغة العربية بالقاهرة عن هذا المعنى فقد جاء فيه «يأس يأساً ويأساً
ويأساً : افتقر واشتدت حاجته فهو يائس»^(٤١)

وإذا كانت كلمة البؤس لم ترد في القرآن الكريم ، فإنها وردت في الحديث الشريف ودارت على محور المادة أيضا ، ولم يخرج على إطار الاستعمال القرآني . روى مسلم وأحمد عن أنس بن مالك أنه قال : « قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يؤقى بأنعم أهل الدنيا من أهل النار يوم القيامة فيصبح في النار صفة ثم يقال له : يا ابن آدم هل رأيت خيرا قط ؟ هل مررت بملك نعيم قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ، ويؤقى بأنشد الناس بؤسا في الدنيا من أهل الجنة فيصبح في الجنة صفة ، فيقال له يا ابن آدم هل رأيت بؤسا قط ؟ هل مررت بشدة قط ؟ فيقول : لا والله يا رب ما مررت ببؤس قط ولا رأيت شدة قط ، (٣٦) . وعن ابن عباس قال : جاء رجل إلى عمر يسأله فجعل ينظر إلى رأسه مرة وإلى رجله أخرى هل يرى من البؤس شيئا ثم قال له عمر : كم مالك ؟ قال أربعون من الإبل ، قال ابن عباس ، ففت صدق الله ورسوله لو كان لابن آدم واديان من ذهب لا يمتلئ الثالث ، ولا يملأ جوف ابن آدم إلا التراب ويتوب الله على من قاب ... الحديث (٣٧) .

فبؤس إذن مسألة مادية محضة وهي لا تخرج عن إطار العوز والفقر والاحتياج والجوع ، بشرط أن يشتد ذلك على صاحبه ، لأن ذلك هو جوهر المعنى في البؤس والبأساء ، والإشارة من إطاره على سبيل الحقيقة وإن جاز أن يشمله في إطار المأز .

هذا المعنى الذي نقره اللغة ، والاستعمال القديم والحديث في أفق الأدب العالي وفي أحاديث الناس النكلمة ، هي التي دارت حوله أغلب محاولات الدارسين والباحثين . إن البؤس عند أغلب هؤلاء فقر واحتياج وعوز ، وفي هذا الإطار تحدثوا عن وفاة والده دون أن يترك له ثروة ، وعن كماله حاله له وهو الموظف البسيط ، وعن تروده على مكاتب المهامين بحثا عن الرزق ، وعن التحاقه بالكلية الحربية بحثا عن راتب مضمون ... الخ . والذين يذهبون هذا للذهب يقصرون بؤسه على ما قبل مرحلة دار الكتب ، وربما استثنوا منها فترة وجوده في الجيش لأن رفته كان مضمونا أثناء خدمته ، وفي إطار فترة بؤسه التي حددوها زمنيا ، عرب حافظ كتاب « البؤساء » وقال فيه ما قال ، وكتب « ليالي سطيج » ونسب إلى نفسه من البؤس ما نسب .

ولكن بعض الباحثين ومن كانوا على صلة وثيقة بحافظ إبراهيم ، خاصة في الثلث الأخير من عمره ، يرون أنه كان يتحمل البؤس ويدعى الصاغة ، وربما كان عبد العزيز البشري خير من يحسد هذا الانحاء في قول .

« وهو أجود من الريح المرسلة ، ولو أنه ادخر قسطا مما أصابت يده من الأموال لكان اليوم من أهل الثراء ، على أنه ما فتى طول أيامه يشكو البؤس حتى إذا طالت يده الألف جني جونه أو يعقها في يوم إن استطاع ، فإذا استعنت عليه أحيانا وجيء السل للإطلاق الأموال عند هذا أيضا من معاكسة الأفكار ، وسئل هذا من أنه نصحت شاعريته في باب (شكوى الزمان) وقال فيه ما لم يتعلق

بعاره شاعر ، فهو ما يبرح يطلب البؤس طلبا ويتعقده تعقدا ، إن لتجويد الصفة والتبرير في صياغة الكلام ، (٣٨)

ولكن الدكتور طه حسين وهو بصدد تعبيل اختياره كتاب « البؤساء » ليعربه ، قال « ولست أدري م احتاره ؟ بل رى كنه أدري . فقد أذكر أن قد كان البدع في أيام حساي تكلف البؤس واتصال سوء الحال ، والافتنان في شكوى الدس والزمان ، كما ذلك بدعا في العقد الأول من هذا القرن ، وكان حافظ يذيع ها البدع ويروجه » (٣٩) . الأمر إذن جزء من ظاهرة عامة في مد معينة ، فإذا عن شعره في البؤس بعد ذلك في العقدين الثالث والثالث ؟ لم يتعرض المذكور طه هذا لا بأس ولا بالإنبات .

لكن الأستاذ محمد شوكت التوي يكتب مقالا بعنوان « بؤس حافظ » يرفض فيه أن يكون بؤس حافظ بؤسا ماديا ، بل رفض أن يكون بؤس الأدباء والفنانين عموما بؤسا ماديا ، فهو « كانت حياة الفنان تقاس عظمتها وازدهارها بالشعب والرأي وامتلاء اليد بالدين لم كان هناك إنتاج في ولا وجدنا بين أيدينا هذا التراث العظيم المائل من التراث المعنى ، وعلى ذلك فإن بؤس حافظ لم يكن بؤس جزء ومرض وطما وحاجة إلى المال ، ولكنه بؤس انتمس الحزبية التي تفصمت فيها الآمال وعطشت فيها الأمان ، بؤس القلب الذي تنبت فيه العواطف وتكسرت الصال على الصال ، بؤس الروح التي خطبت مثلا أعلى لها وأعلنت له المهر فلم تزل من تحقيقه ربة . بؤس الشاعر الإنسان بصطر ويكي لمصاب الإنسانية الشجدة عر نجدد الأيام والليالي ، بؤس المصري يجدد وطنه يتكلم بحده وتنحل أخلاقه ... » (٤٠)

والذي دفع الأستاذ التوي إلى هذا هو ملاحظ من تور ادل وكثرته في يد حافظ ، « لقد كسب حافظ من توابله وكتبه مالا غيرير وفيرا ، فهل أعناه هذا المال عن التحدث عن بؤسه ؟ وهل أسكته عن بكاء ذلك البؤس ؟ وكيف إذن توفى بين وجود المان ووجود البؤس من الفقر ؟ » (٤١) . تلك إذن هي المعصنة التي جعلته يكر في حل لهذه المشكلة المويضة فيخلق في مساوات الخيال ويخرج حينها بيده النظرة التي ذهبت أدراج الرياح ، وتبقى هذه النظرة حيث سطرها كاتبها ، وقد يشير إليها المؤرخون ولا يكشفون عن هوية صاحبها (٤٢) .

وهناك من حاول أن يجمع بين الحسنيين فذهب إلى أن بؤس حافظ مادي ومعنوي معا (٤٣)

هذه هي التفسيرات التي صرروا بها بؤس حافظ ، وهي في نظره تفسيرات لا تصل إلى جوهر المعصنة . إن بؤس حافظ في نظره أبداً أكبر من هذا ، وأعماقا يحتاج إلى شيء من البصير على العوض إليها وسلوك مسارها

ويأتيه ذي بدء ، يقول إن بؤس حافظ يجب أن يقاس بمقياس خاص ، لأن شخصية حافظ شخصية خاصة ومن الظلم أن تطبق عليها للمقاييس العامة

مضى في التعليم إلى غايته ، لما توقف خاله عن مساعدته والوقوف بجانبه إلى أي مدى يمكن أن يصل إليه ، ولكن حافظ لم يكن يستطيع أن يصير على التعليم المنتظم .

أما تركه بيت خاله ، فليس كما دُعم لأن مؤنثه ثقلت عليه ، وهي ثقله نسمها كثير من الأبناء الذين تآخروا بعض طلباتهم قليلا ، ولكن حافظ كان فوضويا لا يعترف بنظام ، ولا يستمع لتوجيه ، لا يقيم وزنا للأعراف والتقاليد ، وحافظ هو الذي عبر عن ذلك حينما قال سنة ١٩٢٣

وليليل الحياة ما كان فوضوي

ليس فيها مسيطر أو أمير^(١٠)

وأي طفل لا يرى في النظام قيدا وفي التوجيه أمرا ؟ ! والأطفال بطبيعتهم متمردون على الأوامر والنظم ؟ ! لما بالك إذا كان الطفل فوضويا بطبيعته مثل حافظ إبراهيم ؟ !

إنه لابد أن يحس بالصيق من توجيهات خاله وأمه ، ولا بد أن يحس بالاختناق من القواعد والقوانين والنظم التي تحكم حركة الحياة ، والتي تحكم حركة السير إلى طريق النجاح والتفوق والفلاح ، والوصول إلى المكانة المرموقة في المجتمع ، أي مجتمع .

خروج حافظ من بيت خاله لم يكن ، إذن ، بسبب الفقر ، ولم يكن بسبب السعي وراء الرزق الذي لم يجده عند خاله ، وإنما كان تخرجاً لممارسة حياة الفوضى التي استهواه وتمكنت من نفسه

وربما كان اتجاهه إلى مهنة المحاماة على وجه الخصوص لأنه ظن أنها لا تخضع لنظام الحياة الصارم ، الذي تخضع له الأحوال الأخرى التي تتقيد بمواعيد حضور وانصراف وأوامر ونواه وما إليها من القواعد التي يضيق بها ، ولكنه لما وجد أن فيها مسيطرا وأميرا تركها إلى غير رجعة ، لأنه لم يجد فيها الحياة التي يريدونها .

ولما أراد حافظ الالتحاق بدراسة منتظمة في الكلية الحربية ، دبرت له والدته مصاريف الدراسة وقدرها خمسة عشر جنيها^(١١) ، وهو مبلغ لا يستهان به في وقت كان للسليم قوة شرائية كبيرة ، وكان وجود الحب في بيت الفقير ثروة كبيرة . إن مصاريف الكلية الحربية لا يستطيع تدبيرها باليسر أو فقير ، وسواء أكانت أمه أعدت هذا المبلغ لاستعانة بحاله أم أعدته من مالها الخاص - ونحن لا نستبعد أن يكون لها مال خاص - فإن تدبير هذا المبلغ نفسه دليل على أن إصاقي البؤس بهذه الأسرة وحشوها في زمرة الفقراء والمساكين البائسين اقتضت كبير على الحقيقة والواقع معا ، فإذا أضفنا إلى هذا أن هذا الشاب طالب الكلية الحربية لابد له من مصاريف خاصة ، وهو المعروف بإسرافه وتبذيره في حالي الصغر واليسر ، فلماذا عسى أن تدبر له أمه من مصروف خاص ؟ إن أي رقم يمكن أن تقدره سريع من المبلغ الذي يتحتم على أمه أن تدبره ، ولابد أنها دبرته إكراما لميول أبيها الوحيد .

عش نني بؤس حافظ بالمقياس العام ، وثبتته بالمقياس الخاص ولمسأله مسألة نسبية محنة .

إن شكوى حافظ من البؤس طول حياته شيء يتفق مع طبيعته ، وإن كان لا يتفق مع واقعها بالمفهوم العام

بنا إذا نظرنا إلى حافظ من منظور عصره ، قلنا إنه لم يكن فقيرا ، ولم يكن بائسا ، حتى في أيام بتمه وفي أيام كحالة خاله له وفي أيام بطلانه .

إن والد حافظ إبراهيم مهندس ربي وحاله مهندس تنظيم . وهذا يعني أن والده قد تعلم تعليما عاليا ، وتلقا وتلقية محترمة بحسب عصره ، تدر عليه دخلا يخرج به من طبقة البؤساء المعلمين ، وإن لم تصل به إلى طبقة أرباب الثراء ، وقد كان لهم في عصره سلطان وصوتان على المستويين السياسي والاجتماعي . لم يكن والده حافظ من أصحاب العقارات وآلاف الخدادين وآلاف الأسهم في الشركات ، ولم يكن له مكان معروف في أسواق الأوراق المالية ، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن ينتمي إلى طبقة الكادحين الذين تسكنهم الحياة غشا عن القوت الضروري ، ولا من الطبقة التي كانت تسقي صحرة الحفر قناة السويس وتموت الآلاف منها تحت طب الشمس وكراييج جود الحديد والجوع والظما والمرض .

نقد كان والده يجد ضروريات الحياة بسهولة ويسر وسبب حفظ من كاليات الحياة فقرها عنه وتطوب بها نفسه وتدخل البهجة والسعادة على أسرته ، حتى إن لم تصل إلى كاليات أصحاب القرب والقصور .

أضف إلى هذا أن الرجل كان يسكن في ذهنية على النيل وهذا الصرب من السككى لا يطوف بجنال الفقراء ، ولا يرويه في أحلامهم ، ولا يمكن أن يضاف من يقيم في ذهنية على النيل إلى قائمة الفقراء المعدمين .

ثم إن الرجل ، حينما تزوج اختار لنفسه واحدة من بيته أصابت حفظ من التعليم العالي الذي لم يكن شائعا آنذاك بين طبقات الفقراء ، وإذا كنت لا تعرف شيئا من حفظ والده حافظ من التعليم ، فمن نعم حفظ أنجبها منه وقد كان حفظ من التعليم يتيح له مكانة اجتماعية مرموقة ، ويتيح له حفظا من الحياة فوق مستوى حياة الفقراء بكثير ، إنه أيضا مهندس ، والمهندسون آنذاك قليل . ولما أدرك اليتم حافظ وترك سككى النيل إلى الإقامة في بيت خاله ، لم ينقطع عنه مدد آل سبيان بأسويط ، الذين كان والده يقدم لهم خدماته . إن الصلة ظلت مستمرة حتى وفاة حافظ إبراهيم ، والممدد ظل متصلا ، والعلاقة ظلت وطيدة بين حافظ وبين أفراد هذه الأسرة ، وصهم محمد محمود الذي تسم كرمي الوزارة ، وحتى محمود الذي كان عصرا في البرلمان . ولما وصل حافظ إلى سن التعليم لم يقصر خاله معه . لقد أودعته التعليم ، وظل ينتقل من مدرسة إلى مدرسة ، كما هو معروف من سيرة حياته ، مع ما في ثقافة التعليم من الكلفة والمشقة ، كما أشار إلى ذلك في «ليلي سطحي»^(١٢) ولو أن شاعرنا

ولكنه كان صبر المبلدين للسرفين الذين لا يشبعهم ما يشبع الناس من ضروريات الحياة وكماياتها

وقد كان حافظ يصيب حظا كبيرا من طيات الحياة على مستوى الخاص في أيام بؤسه وإعساره ، وكما شكنا حافظ بؤسه تحدث عن متعه - التي تعد من متع الترفين - في قصائده (٥٠) . ولست أدري لماذا يركز دارسوه على شعره في اليأس ويركون شعره الذي يتحدث فيه عن الترف وليالي الترفين الحافلة بالكاس والطاس وحلو الحديث ومستطاب العناء .

إن حافظا عيبا من نعم الحياة كما يجب بها أبناء الطبقات المزفة . وضعت عليه هذه الحياة بهذا اللون من الترف في عصر الأحيان ، فشكا وبكى وتبرم وسخط . لماذا كان حافظ يرسل شكواه من السودان الواحدة تلو الأخرى للأستاذ الإمام وأصدقائه المقربين ؟ إن هناك عوامل متعددة وراء هذه الشكاوى ، ولكن لا شك أن من بينها حرمان حافظ من حياة التمتع والترف والطرب والسرور ، حرمان حافظ من حياة الفوضى التي كانت ديدنه ، ولهذا كان يطبع بعض هذه الشكاوى بالحسين إلى أيام الترف والنسيم ، كما في قصيدته إلى صديقه محمد يرم .

إنه من الإسراف علينا وعلى حافظ أن نقول إنه كان يبحث عن لقمة العيش ، سواء في غروجه الأول من بيت خاله أو في غروجه الأخير من الجيش . إن حافظ لم يكن في يوم من الأيام في حاجة إلى أن يبحث عن لقمة العيش ، ومع ذلك فإنه كان يشكو ويتألم ويقول عن نفسه إنه بائس ، ونحن لا نرى تناقضا بين واقعه وبين دعواه اليأس . ولكن أي بؤس ؟ إن الفنى والفقر مسألة نسبية ، فقد يطلق على رجل بمستوى مادي معين صفة اليأس في مجتمع متقدم ضيق ، كالصنيع الأمريكي أو مجتمع الذهب الأسود ، ويكون نفس الرجل بعصر المستوى غنيا موسرا في دولة متأخرة كبحض البلاد الأفريقية والآسيوية التي تعيش تحت خط الفقر ، وهذا المقياس يمكن أن يطلق على حافظ أنه بائس بالنسبة إلى مجتمع الصفوة الذي كان يعيش معه ، والناس الذين كان يحاط بهم ويعاشرهم ، ويحصل من فضله ظمرا لهم . ولناخذ على ذلك مثلا الشاعر أحمد شوقي ، إذ ليست هناك نسبة على الإطلاق بين المستوى المادي لشوقي والمستوى المادي لحافظ ، وكانا شاعرين يقارن الناس والثقاد بينهما ، ويوازنون بين إنتاجهما . وكان حافظ يرمي ويصير وزارة إنتاج شوقي واحتشاء الصحف به ، وكان يرجع ذلك إلى الفارق المادي بينهما كما جاء في الليلة الخامسة من ليالي مطيح ، حيث قال رفيقه عن شوقي : «صاحبكم - أي شوقي - يحصل ما هو فيه من السعة ، فارغ للشعر غير مشغول بعيره ، فالحبيب أن لا يجيد ، وأعجب منه أن يقال إنه مكثاره» (٥١) ونحن لا نرغم أن حافظا قد وصل إلى معشر ما كان فيه شوقي من السعة والنسيم ، ومن هنا ظل حافظ يردد أنه بائس ويصير على دعوى اليأس ، ولو كانت هناك صفة في حياة حافظ لكأن هي شوقي .

وإذا تجاوزنا مرحلة وظيفته في الحرية والدانقية ، لأن له فيها راتبا مضمونا ، وخرجنا على مرحلة الاستبداد لماذا نجد ؟ نجد أنهم قرروا له أربعة جنبيات . إن هذا المبلغ كان يكفي في ذلك الوقت أسرة كاملة ، ولم تكن أسر الفقراء والمساكين ، في ذلك الوقت ، تستطيع الحصول على هذا المبلغ أو ما هو دونه كل شهر ، على أن هذا لم يكن كل دخل حافظ في هذه المرحلة التي ذكر معظم كتاب سيرته عليها باعتبارها مرحلة اليأس الحقيقية .

إن هذا الصابط ، المهاد إلى الاستبداد حديثا . يذهب إلى الشاعر العظيم محمود سامي البارودي بقصيدة دالية يمدحه بها . جاء فيها قوله .

أنبت ولي نفس أظلت جدالها

سلفي عليا كرمها اليوم أو هذا
فإن لم تداركها بفضل فقد أنت

تودع مولاه وتستقبل الردى

فلما سمع البارودي هذين البيتين بكى بكاء حارا ، وناشد حافظا أن يهدف هذين البيتين من القصيدة ، ثم نجس من مجلسه وعاد إلى حافظ ، فحاوله مطروفا به أربعون جنيها ذهبا (٥٢) . إن أربعين جنيها ذهبا ثروة كبيرة من غير شك ، ولم كان حافظ يبحث عن القوت والمأوى وما يتيسر لأمثاله من طيات الحياة فكان له من راتبه في الاستبداد وهذا المبلغ الكبير ما يبلغه مراده ، ولكنه رجل من طراز آخر . ثم إن هذا المبلغ نموذج لما كان يحصل عليه من مصادر عديدة من الأسر الكبيرة التي كان على صلة وثيقة بها ، كأسرة محمود سليمان ، وأسرة خشبة ، وأسرة البدرأوى ، وأسرة أباطة وغيرها .

ولو افترضنا أن هذه المصادر ليست ثابتة ولا دائمة ، فإن هناك ما يعيد أن أحمد شوقي خاطب القصر في قموه - وقد كان الخديوي يحس أنه مسئول عما يحدث للصباط المحالين إلى الاستبداد من السودان ومنهم حافظ - ومن هنا جعل له القصر راتبا ظل يصرف له حتى نهاية حياته (٥٣) .

ثم إن صلة حافظ إبراهيم بالإمام محمد عبده وكفائه له ، ماليا ومعنويا ، تعد من الأخبار المتواترة .

وإذا أصبنا إلى ذلك كله غير زواجه من بنت إسماعيل صبرى ، اثرى صاحب الأملاك الملتزم الذي يقطن حتى عابدين (٥٤) ، أدركنا أن الرجل لم يكن بالساكن فيهم الناس من معنى اليأس العام ، وكيف يروج رجل يرى له مكانة اجتماعية مرموقة ابنته من رجل عاطل ؟ ونحن تعلم أن المستوى المالى والاجتماعى كان له ألف حساب وحساب في ذلك الوقت .

إن الذى لا شك فيه أن حافظا كانت تتابه حالات اليسر وحالات العسر ، ولكن عسره من نوع خاص ، إنه ليس عسر الفقراء المعوزين ، كما ظن ذلك كثير من دارسيه الذين روجوا له ،

أنشد ، لقد كان حافظ دائم التردد على عدد من المقاهي والبارات والملاهي والمسارح والمراقص^(٥٧) . وكان إنفاقه هناك لا حدود له ، كان يتفق على كل من حوله ومن يدخل إليهم ويصم إلى مجلسهم ، مهما بلغ العدد وعلا الطلب ، وفي إحدى هذه المقاهي رأى المازني من حافظ إبراهيم ما أدهشه ، فقد حصر إليه إمام العبد وأسر إلى حافظ بكلمة فقام حافظ من محله وانتحى به جانباً وأخرج له حافظة ثوبه ومسلمها وعاد إلى محله عندها إمام العبد وأخذ من المحببات الذهبية ما شامت له معه أن تأخذ ، ثم أعادها إلى حافظ فتركها حافظ على ساقه مدة ثم أعادها إلى جيبه من غير أن ينظر فيها^(٥٨) .

وقبل ذلك ، وبعد إحاطته إلى للعاش مباشرة - وقد كثر انعط حول يوس حافظ في هذه المرحلة - طرق باب طارق فخرج إليه الخادم - وكان بيت حافظ لا يخلو من خادم أو أكثر - فأعطاه الطارق مطروفا لبيده ، فعضه حافظ فإذا به قصيدة جيدة يطلب فيها مساعدته ، فدأ أياتها فوجدتها عشرة مريض في المظروف عشرة جيبات وبمنا مع الخادم إلى الطارق ، وما كان هذا الطارق إلا الشاعر إسحاق صبري وكان يريد مداعبته^(٥٩) . وأنا لا أريد الاسترسال في مسألة إنفاقه ولكن أنضمها بهذه الواقعة ، فقد قررت وزارة المعارف رواية «البؤساء» في المدارس وأعطت حافظاً ألفين من الجنيات ، فإذا فعل بها حافظ ؟ لقد أنفقها في شهر واحد^(٦٠) . وقد صدق أحمد أمين حيناً قال عنه : «لو كان تاجراً لأضاع رأس ماله في أول شهر ثم أعلن إفلاسه ، ولو وضع ميزانية دولة لجعل الإنفاق كله في أيامها الأولى ثم لا إنفاق»^(٦١) ، فهل يمكن أن يكون حافظاً شيء ؟ كان ما يصل إلى حافظ كثير بمقاييس عصره ، وكان يمكن أن يكون واحداً من الأثرياء بمقاييس عصره أيضاً ، ولكنه كان لا يبق بما يصل إلى يده شيء على الإطلاق . وكانت المآلات التي ينفق فيها ما يصل إلى يده من المال ، تطلب المزيد والمزيد ، وكانت بحفظة حافظ بالضرورة لا تستجيب له في كل الأحوال ، وفي الوقت نفسه هناك من أصدقائه من يجلس في هذه المقاهي والبارات والمراقص والملاهي والمسارح ، فيصوق عليه في الإنفاق . لقد كان هناك ، على سبيل المثال ، محمد البابل ظريف عصره ، وكان أبوه من كبار تجار الجواهر في مصر وكان يملك الأماني والعقارات ولكنه كان على شاكلة حافظ ، لو كان حافظ على شاكته ، في الإنفاق على شهوات نفسه وشهوات من حوله ، ولكنه كان يجد من ميراثه الكبير ما يستجيب لمطالبه حتى مات سنة ١٩٢٤ . وكانت بين حافظ ومحمد البابل صداقة وطيدة ومعاشرة حميمة قبل السودان وبعد ، وكان يقم معه في منزله مخلواً كثيراً ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري البابل في إنفاقه في هذه المآلات مثلاً ؟ !! إن ذلك لا يكون .

وكان من أصدقائه محمد إبراهيم هلال الذي طبع ديوان حافظ الأول على نفقته وكتب له مقدمة ، هذا الرجل كان قد ورث عن أبيه ستائة فدان أضاعها كلها في الاحصاء بالناس والإنفاق طيبم^(٦٢) ، فهل كان حافظ يستطيع أن يجاري صديقه هذا في الإنفاق ؟ ذلك من المآلات الكبرى التي كان يغنى عزها

وجود شوقي في حياة حافظ واقتراان اسمه باسمه هو الذي جعل لصفة البؤس مكاناً في صحيفة حافظ ، ولو كان الأمر قد وقف عند شوقي لما كان الأمر ، ولكن حافظاً كان يعرف ويعاشر ويخالط عدداً كبير من وجوه القوم وصعوة المجتمع وأبناء الطبقة المثرة ، وهذا ما صنع صفة لبؤس في نفسه ، فشتان ما بين المستوى المادي الذي يعيش فيه هؤلاء وبين المستوى المادي الذي يعيش فيه حافظ إبراهيم .

كان حافظ إذن يائساً بهذا المعنى ، وبهذا التحديد ، ومن كان يائساً بهذا المعنى لا يصح أن يقرن بطفة البؤساء من أمثال إمام العبد ، ويقال إنه يائسه في هذا القلب وينفرد به في النهاية

• • •

ثم إن سبة البؤس ، أو البؤس النسبي عند حافظ ، لا تتوقف على كسب حافظ ومقارنته بكسب غيره ، ولكن بؤسه نسبي أيضاً في مسألة الإنفاق . إن حافظاً لو كان مقتصدًا في إنفاقه لكان إحساسه ببؤسه للنسبي هيناً ، ولكنه ويأجج من غيره وعرفه كان مسرفاً مثلاً . لم يكن حافظ يقيم للمال وزناً ولا يبال أن تذهب به الرشوة بعملى عطاء من لا يمتحن الفقر ، ولا ينتظر من أحد أن يحد له^(٦٣) اقترض منه ، بل ولا يعرف ديونه على الناس ، ولا يتذكرها ، وكان أصدقائه يعرفون ذلك عنه^(٦٤) .

ولكن القضية ليست في . كم أنفق حافظ ؟ ولكن القضية في : كيف أنفق حافظ ؟ لأن كيبية الإنفاق هي التي جعلت حافظاً يشتر بعنى الفارق الكبير بينه وبين من عرفهم في المآلات التي كان ينفق فيها . إن حافظاً كان مسرفاً في إنفاقه على شهوات النفس ، نفسه ونفوس من حوله ممن يألونه ويعاشره . لم يكن حافظ يعرف للإنفاق حدوداً في هذا المآل وهو مجال لا حدود له أصلاً ، والنفس إذا أرغبت لها العنان في مجال الشهوات لم تقنع أبداً ، كأنها جهنم التي تقول دائما : «هل من مزيد» . ولا فرق عند حافظ بين بينه والأماكن العامة وبيوت أصدقائه وبهيمه ، إنه كان في كل الأماكن يجب أن يبع من نعم الحياة وطييات الدنيا ومتعها ما وجد إلى ذلك سبيلاً ، ولم يكن يجب الانفراد في ذلك ، إنه يجب للمشاركة ، ويبدو أن للتمتع بين الأصحاب طمعا خاصا لا يعرف إلا من ندوة ، ومن هنا بدأ أظن بدأت للتأمة واستفاقت أخبار القمامة في «مصر السالفة» .

إن حافظاً ، كما يقول خليل مطران ، «كان سخيا في بيته ومعبافا ، وكان يحب الصيالات الواسعة التي تقدم فيها الألوان الفاخرة الكثيرة ، وكان يحب أن يرى عليها الذبائح من صان وديكة وصيرها ويحب أن يرى الفصاح الكبرى متدفقة الجوانب بالفطائر والحلوى والمائس»^(٦٥) . وكان يشرب كوبيك «نابليون» وهو أوفر أنواع الكوبيك الفرنسي ، وكان يقدمه لصيوفه^(٦٦) . وكان يدعى خير ميجار وأغلاء^(٦٧) . وقد لاحظ أحمد شوقي أنه دخن أمانه ميجارا بجيبه في نصف يوم^(٦٨) . أما في خارج بيته فكان إسرافه

ودورها ، وما كان يراه هناك من إلتفاق لا عهد له به ولا فكرة له عليه ، إن هذا هو ما صمق يؤس حافظ الحاضر في نفسه ، وجعله يحس بعجزه وتقصيره في الإلتفاق على التمس والأصدقاء . ولكنه ، في النهاية عايش إلا يؤس خاصة بحافظ إبراهيم لا علاقة له بالمفهوم العام من كلمة يؤس .

إن حافظا كسب كثيرا وأضاع كثيرا ، ولكنه لم يصل فيما كسبه إلى شيء مما وصل إليه أحمد شوقي وكثير من أصدقائه أصحاب المال والمروءة ، ولم يكن حافظ صاحب مال موروثة .

وأنفق حافظ كثيرا ولكنه لم يصل في إنفاقه إلى مستوى محمد الباقلي أو محمد إبراهيم هلال أو غيرها ممن كانوا ينفقون عن سعة .

من هذه الزاوية يمكن أن نفهم معنى يؤس حافظ إبراهيم ، وبعبارة هذا الفهم لا يكون حافظ بالنا على الإطلاق ، فإن ما كسبه كان يكفي هذه الأمور ، يكفيها في ضروريات الحياة وكالياتها ، وإن ما كسبه كان يمكن أن يحوله إلى رجل من أهل الثراء لو كان ممن يحسنون العمل أو يحسنون استثمار الأموال ، ولكنه لم يكرر من هذا نصف من الرجال . فهل هذا يؤس هو الذي نسج الباحثون والدارسون من خيوطه قصة حافظ وأذاورها يشنا وجعلوها تصدق أنه عانى في حياته ما لم يعرفه بشر ؟ إنهم نسجوا قصة حافظ من يؤس موهوم لا حقيقة له ، ولا وجود له . هل كان حافظ يسعى إلى الرزق وكاد بتعل الدم بحثا عن القوت وعاد وما أعفب إلا الدم ، لأنه لم يصل إلى الشيع وضروريات الحياة كما أوحى إلينا كتاب سيرة حافظ ؟ !

إن حافظا لم يكذب ولم يتعب ولم يترن نفسه يوما واحدا في البحث عن الرزق والقوت وضروريات الحياة ، ولا يمكن أن يكون يؤس حافظ بالمعنى الذي كان يعرفه السواد الأعظم من الشعب المصري ، ولا يصح أن يفسر شعره وحركته في حياته من منطلق يؤسه الموهوم .

هوامش :

- (٨) مقدمة ديوانه ص : ٥ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل ص : ٥١ إصدار / محمد عبد الفتاح حسن - مجلة الكتاب ص : ١٥٢
- (٩) مقدمة الديوان ص : ج ، أنصود / محمد خلف الله / مجلة الكتاب ١٥٥٠ ، شوقي وحنين ، مارون جواد مجلة الكتاب ص : ١٥١٨ ، شاعر الشعب ص : ٥٢ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ١٢ ، الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٢
- (١٠) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ١٢ ، شعراء مصر ص : ١٤٥ ، صفة وحرمان / عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٥ وغيرها
- (١١) مقدمة ديوانه ص : م ، قصول في الشعر وقده ص : ٣٥٥ ، صفة وحرمان عبد الوهاب حمودة - مجلة الكتاب ص : ١٥٢٦
- (١٢) حافظ إبراهيم ، شاعر النيل ص : ٣٩ شوقي وحافظ ص : ١٥١ ، حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٦
- (١٣) الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٥ حافظ إبراهيم ماله وما عليه ص : ٦٢

- (١) الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٢
- (٢) شعرا لنا الضباط ص : ٥٧
- (٣) انظر على سبيل المثال شعراء الوطنية ص : ٩٥ ، ذكرى الشاعرين / حياة حافظ في شعره / محمد حسن هيكال ص : ٣٥ ، ٣٦ ، مجلة الكتاب / قصة وحرمان / عبد الوهاب حمودة ص : ١٥٢٦ ، مقدمة ديوان حافظ ص : ٥٠ ، الأدب العربي للمصريين ص : ١٠٢ ، قصول في الشعر وقده ص : ٣٥٥ وغيرها
- (٤) حافظ الشاعر الاجتماعي / مصطفى صادق الرافعي / ذكرى الشاعرين ص : ٩٨
- (٥) الشعراء الثلاثة ص : ٣٥٠
- (٦) نفسه ص : ٣٥٢
- (٧) حافظ إبراهيم الشاعر السياسي ص : ١١١ ، ١١٢ ، شعراء الوطنية ص : ٩٨ ، قصول في الشعر وقده ص : ٣٥٦ ، ٣٥٧

- (٣٨) حافظ في المرأة / ذكرى الشاعر من ١٤
(٣٩) حافظ وشوقي من ٧٧ ط الورقة ١٩٧٣
(٤٠) ذكرى الشاعرين / يؤنس حافظ من ١٦٧ ، ١٦٨
(٤١) السابق من ١٦٨
(٤٢) انظر في ذلك على سبيل المثال شاعر الشعب من ٥٤ ، حافظ إبراهيم ماله وما
عليه من ٦٥
(٤٣) حافظ إبراهيم ماله وما عليه من ٦٦
(٤٤) ليال مطيح ٢٠
(٤٥) الديوان ج ١ من ١٨١
(٤٦) حياة حافظ إبراهيم من ٢١
(٤٧) شوقي وحافظ / طاهر الطناني من ١٣٦
(٤٨) ملوك وصالحك من ٢٣٥
(٤٩) حياة حافظ إبراهيم من ٩٢ .
(٥٠) انظر على سبيل المثال قصائد ذكرى وشوقي ١ / ١١٣ ، ١ / ١٢٣ ، وذكرى
١ / ١٢٧
(٥١) ليال مطيح من ٣٤
(٥٢) حافظ الرجل / طارق / ذكرى الشاعر من ٦٢
(٥٣) مجلة الكتاب / أكتوبر / ١٩٤٧ من ١٤٩٦
(٥٤) حياة حافظ إبراهيم من ١٥٧
(٥٥) مقدمة الديوان من ٥
(٥٦) حياة حافظ إبراهيم من ١٥٦ ، ١٥٧
(٥٧) السابق من ٨٠ - ٨٨
(٥٨) حافظ الرجل / ذكرى الشاعر من ٦٠ ، خلاصة وصالحك من ٥٦ .
٥٧
(٥٩) حافظ الرجل / طارق / ذكرى الشاعر من ٦١ ، ٦٢ ، شوقي
وحافظ / طاهر الطناني من ١٤٨
(٦٠) ملوك وصالحك من ٢٤٨
(٦١) مقدمة ديوان حافظ من ٥
(٦٢) حياة حافظ إبراهيم من ١٤٨

- محنة وحرمان - عبد الوهاب حسودة مجلة الكتاب من ١٥٢٠ .
(٦٤) عنه وحرمان / عبد الوهاب حسودة / مجلة الكتاب من ١٥٢٠ أقصاء محمد
خلف الله - مجلة الكتاب من ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل من ١٠٠ .
(٦٥) لأدب العرب المعاصر في مصر من ١٠٧ ، فصول في الشعر وقده من ٣٥٣ ،
أقصاء / محمد خلف الله ، مجلة الكتاب من ١٥٤٩ ، حافظ إبراهيم شاعر النيل
من ١٠٠
(٦٦) قصة وحرمان ، مجلة الكتاب من ١٥٣٦
(٦٧) شوقي وحسين / مازن جبر / مجلة الكتاب من ١٥١٦ - ١٥١٨ .
(٦٨) الديوان ج ١ من ١
(٦٩) ج ١ من ٦٤
(٧٠) ج ١ من ١٠٩
(٧١) ج ١ من ١٤٧
(٧٢) ج ١ من ١٩٠
(٧٣) الديوان ج ٢ من ١٠٥
(٧٤) ج ٢ من ١٢٥
(٧٥) حياة حافظ إبراهيم من ٨٢
(٧٦) الزمراء من ٨٠
(٧٧) السابق من ٧
(٧٨) ليال مطيح من ٣
(٧٩) الديوان ١ / ١٠٩
(٨٠) السابق ١ / ٢٢٧ ، ٢٢٨
(٨١) لسان العرب مادة «أ»
(٨٢) آية ٢٨ من سورة الحج .
(٨٣) آية ١٧٧ من سورة البقرة .
(٨٤) تفسير الطبري لمصنف محمود محمد شاكر ومحمد محمد شاكر ج ٣ من ١٣٤٩
٢٥٠ ط الثانية دار المعارف
(٨٥) المعجم الوسيط مادة «أ»
(٨٦) صحيح مسلم كتاب صفات المنافقين وأسمائهم ٥٥ ، مستدرك الإمام أحمد ج ٣
من ٢٠٣ ط مكتب الإسلامي بدمشق
(٨٧) مستدرك الإمام أحمد ج ٥ من ١١٧



حب الدنيا حب غامق

حيث يتم تنظيمها
 أو تملكها ثم التمسك
 أو الانسحاب والذي
 يتحكم فيه الطول
 الإلكتروني للبطء
 النسيج واللون اللامع
 دوماً ثم تصاب هذه
 الحبوب الناعمة من
 خلال أنابيب موزلة من
 الهواء إلى المطاحن
 ليخرج إلينا ألين الناعم
 المخطط بكل المواضع
 والصفات الطبيعية في
 حيوات ملبية من ألوان
 الخامات الطيبة التي تم
 إعدادها بالخارج والتي
 تحافظ على جودته
 وطازجته دوماً



كما لا يختلف فيه إلنا
 ولا يحتاج إلى برهان -
 أن تلك الحبة الصغيرة
 الساحرة التي إكتشفها
 قديماً أحد الرجال على
 سفوح جبال اليمن
 أو خرجت إليها من
 القارة المتراصة الأطراف
 واسمها اليوم البرازيل
 هذه الحبة قد أصبحت
 اليوم شيئاً هاماً في حياة
 الملايين من مختلف أرجاء
 الأرض ... إنها حبة
 ألين

وأما كان مشأها فإن
 أجود أصنافها العالمية
 تصل ومنتظماً إلى
 مصانع بن دانيا وبرازيل

ماء بنو حب الزينة حب فاتح

لتوزيع مختصر لا تجد أصغر من التجارى

Distributors: Port Said Traders Union

١١٧ شارع كورنيش خليج القاهرة ب . ٧٤٩٨٨٢ - ٧٥٩٣٥٢

شارع فلسطين فيلا ٥٠٠ - بر مصر

● ليالي سطيج ●

بين القصة والمقامة

انجيل بطرس سمعان

لعل مما يجب أن يشار إليه ونحن بصدد الاحتفال بالذكرى شاعرنا الكبير ، شوقي وحافظ ، أنها - إلى جانب إبداعها الشعري - قد كتبا أيضا من النثر ما يستحق الدراسة والتقييم ، وما لا شك فيه أن شهرتهما كشاهرين من كبار الشعراء العرب في العصر الحديث قد خللت إلى حد ما حل إنجازاتهما النثرية ، فبعد الإشارة إلى مسرحيات شوقي مثلا غالبا ما توصف بالمسرحيات الشعرية ، علما بأن واحدة من خير تلك المسرحيات - هي «أميرة الأندلس» - مسرحية نثرية . وفي رواياته المبكرة ، نجد محاولة - وإن كانت محاولة موازنة إلى حد ما - لاستخدام وعطرح من النثر ، يصلح لنص القصص .

إذا انتقلنا إلى حافظ وجلسنا في «ليالي سطيج» محاولة لاستخدام نوع من القصص النثرية لتقديم رؤية للحياة في مصر في عصره . وبالرغم من أن هناك اتفاقا يكاد يكون عاما بأن نوع القصص النثرية الذي استخدمه هو أقرب إلى المقامة منه إلى أي نوع قصصي آخر فإن «ليالي سطيج» قلما تخطى بأكثر من إشارة عابرة في الدراسات الخاصة بالمقامة^(١) . أما نقاد القصة والرواية فيميلون إلى اعتبارها خارج نطاق هذين النوعين المتميزين من القصص^(٢) .

وما يهدف إليه في هذا البحث هو تحليل «ليالي سطيج» كعمل نثري قصصي في محاولة لتحديد مدى انتمائها إلى أي من النوعين الأدبيين المشار إليهما في عنوان البحث ، وهي المقامة والقصة ، ثم فهم بعض سماتها المميزة .

من أهمها الرواية أو القصة بوجه عام

كتب شوقي ضيف يصف المقامة كما صاغها بديع الزمان قاتلا

«بديع الزمان هو أول من أعطى كلمة مقامة معناها الاصطلاحي بين الأدباء ، إذ عبر بها عن مقاماته للعروقة ، وهي جميعها تصور أحاديث تلقى في

وما يجدر بنا البدء به هو تعريف المقامة كأحد أنواع الأدب العربي التي انتشرت ابتداء من القرن الرابع الهجري على يدي مبيع الزمان الحمدي ، ثم على يدي الحريري في القرن السادس ، ومن تبعهما فيما بعد من أمثال السيوطي ، واليارجي ، ثم الإشارة إلى عودها إلى الظهور ، في شكل متطور مع بدايات هذا القرن الذي شهد مولد عدد من الأشكال الأدبية المستحدثة في الأدب العربي ،

جاءات ، فكلية مقامة عنده قرية للمنى من كلمة حديث

وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتأتى في المقامات وأساليبها ويتحد لقصصه جميعا راويا واحدا .

كما يتحد لها مطلقا واحدا ... يظهر في شكل أدب شاذ . لا يزال يروج الناس بمواقفه بينهم ، وما جرى على لسانه من صراحة في أثناء مخاطباته

وليس في القصة عقدة ولا حكمة ، وأكبر الظن أن بديع الزمان لم يمتن بشيء من ذلك ، فلم يكن يريد أن يؤلف قصصا . إنما كان يريد أن يروي أحداثا تلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتفهم على ألفاظها المتعددة

فالمقامة أريد بها التعليم منذ أول الأمر .^(٣)

ويؤكد شوقي ضيف أن بديع الزمان لم يقصد إلى كتابة قصة ، إنما استخدم الشكل القصصى للتشويق . وهذا الشكل القصصى فيه حوار محدود ، وفردية حادثة معينة تحدث للبطل ، يصاغ في أساليب أبيقة مختارة .

كما يؤكد أن الحادثة لا أهمية لها ، إذ ليس هي الغاية ، إنما الغاية التعليم والأسلوب الذى تعرض به الحادثة . ومن هنا جاءت شبه اللفظ على معنى في المقامة ، فالمعنى كيمر كيمر مذكوراً . إنما هو حيث ضليل تشر عليه الغاية التعليمية .^(٤)

من صفات المقامة الأسلوبية المتفق عليها أن الراوى والبطل والأحداث جميعا خيالية من صنع صاحبا ، ولكن تلك الأحداث أو مائصفه من أحداث إنما تمكس حياة المجتمع في عصرها .

ومن هنا فالغاية التعليمية ذات وجهين ، وجه لغوى ، ووجه اجتماعى . سائر يهدف إلى التعليم والتثقيف إلى جانب التسلية والإمتاع . كما يقول الحريرى

ويقول شوقي ضيف في مكان آخر إن المقامات ، لا تنفك عند تصوير المعانى محسب بل تصور أشخاصا في العادة ، والأساس فيها أدب متسول يقع الناس في حائله ، وأثناء ذلك تعطى صورة دقيقة طريقة للمجتمع وأهله .^(٥)

ويؤيد هذا الرأي ناقله آخر هو عبد العزيز عبد المجيد ، حين يقول إن مقامات الحميدى والحريرى تتكون من مقامات بطل معين ، يشير بسرعة للندبة وانعدام الضمير واللبل إلى الاحتيال . وهو ينتقل من مكان إلى آخر ، يكسب عيشه من الهدايا التى يقدمها إليه أولئك الناس الذين ينعمون بحيله ، وما يعرضه من شر وحطابة وعلم وهذه المقامات يرويها الراوى الذى يلتقى بالبطل ، ويشهد أعماله الرائعة^(٦)

وصيف عبد العزيز عبد المجيد أن المقامات تجمع بين طياتها عصرين جوهريين من عناصر الترفيه هما : رشاقة الأسلوب التى أحياها الناس جدا في ذلك الوقت ، والفكاهة القاسية ، وروح المرح التى تتميز بها الحكاية الشعبية .

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من اعتراض بعض رجال الدين على هذا النوع من الكتابة لما يحويه من مقامات المتسولين وهذالين فإنه ظل نوعا أدبيا يحيا إلى العوس خصوصا في أوساط المثقفين ويمكن القول إن الاهتمام بالناسخية اللغوية واللبل إلى استخدام رحيل الأسلوبية التى تدل على المهارة من ناحية ، أو الأساليب الخادمة من ناحية أخرى قد أعاقا تطور المقامة من الناحية الشكلية لفترة طويلة فظل السجع والمحسنات البديعية والتكرار من معوقات تطور هذا النوع القصصى من أنواع الأدب العربى الأصيلة . حتى بدايات العصر الحديث ، حين عرضت لمصوغات الاجتماعية ولسياسية التى تناولها المقامة في فترة ازدهارها المتأخرة أسلوبا نثريا أقل ربحا وميلا إلى إظهار البراعة اللغوية البلاغية . ولعل خير مثل لذلك كتاب «حديث عيسى بن هشام» لإبراهيم الطوبسى .

فالمقامة بالشكل الذى نعرفه تتطلب أسلوبا نثريا يصلح لسرد الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، ووصف الأماكن ، وتحتاج إلى نثر سهل ، طبع ، يعمل كأداة لنقل المعنى في المقام الأول .

ومن هنا فالرغم من أن المقامة - في أشكالها المختلفة - كانت تقتصر - بدرجات متفاوتة - إلى مثل هذا الأسلوب النثري ، فإنها كانت نحوى - دون شك - البندور الأول تنوع من القصص التى يجمع بين الخيال والواقع ، أو بمعنى آخر لنوع من القصص الواقعى في أول مراحلها .

وفي أدبنا المصرى الحديث يتفق النقاد على أن «حديث عيسى بن هشام» يمثل همزة الوصل بين المقامة والرواية ، لما رال هذا الكتاب اللهم بمحتض بالكم من صفات المقامة التقليدية ، ولكنه بخطوات واسعة نحو نوع قصصى يتيم بالبذاء ، وبالشخصيات ، وبالحوار والأسلوب ، كادوات إيصال رؤية اجتماعية لزم بالذات .

والآن يمكننا أن نتساءل أين تقع «ليالى سطيج» التى أخرجهما حافظ إبراهيم بعد فترة وجيزة من ظهور «حديث عيسى بن هشام» من خريطة هذين النوعين القصصيين اللذين عرضنا لهما ؟

لسأ بالإشارة إلى أن الكتاب يتكون من مقدمة بعنوان «سطيج» تليها سبع ليالى ، بدور في كل منها حوار بين الراوى ، يصحبه شخص آخر ، وبين سطيج الحكيم الذى يسمعه ولانراه ، فيها عدا اللبلة السابعة حيث يدور الحديث بين الراوى وابن سطيج

أما من حيث الشكل فهناك راو . وليس هناك بطل ، مثلا نجد في المقامة بشكلها التقليدى ، كذلك تحتوى الوحدة - أو تكاد - القائمة على شخصية البطل الذى يربط بين الأحداث التى يرويها للراوى .

طائفة من الأفكار، فباعدت ما بين الحقيقين، وارعجت ما بين الجبين، فأقص على المصنوع، وجأز في التمراس، فتمت إلى الشمة فأشعلتها، وإلى لزوميات أبي العلاء فتحتها... ونشطت إلى القراءة، فارتأت أهل من مكان لم تحسبها أعين القادرين، ولم يحفظها تداول الألسن، وأتروى من حكم فجر الله يسوعها في جوف ذلك الحكم، حتى فصحتي النهار لجمت ماشاكت العين، [ص ٤]

أما الأديب اليائس «والشاعر اليائس» فهو المؤلف الراوى. أما صاحبه الذى يلقاه مع مطلع الليلة الثانية ويسمعه يحدث نفسه عندما تمر جارية أو سقينة عليا من الحوارى الحسان ما بين اللب ويملك القلب (... ويسر رجال تسروح منهم روائح السطة والجهد، يتأدون رياح المحون ويتعاطون ككوس الراح، فأعيا ما يحدث خلف الحجاب مما ينكسر له الأدب رأسه) [ص: ٥]، فهو قاسم أمين الذى لا يذكر اسمه صراحة، ولكن لا يترك الساقى ولا الكلمات التى يصوره بها هو، أو تلك التى يلقاه بها سطيع، شكاً في هويته.

وقاسم أمين مثل للشخصيات التى يقدمها صاحب «ليلى سطيع»؛ فهى إما شخصيات واقعية وإما شخصيات لا يطلق عيب أسماء ولا يميزها عن غيرها إلا بشكل عام، فلدنيا الصديق السورى، ولدنيا الشابان، أحدهما والده مدير، والآخر مستشار، ولدنيا أكثر من إنسان «حزين» شاك، «دافع العين». فى الليلة الرابعة، مثلاً، عندما تبلغ مكان اللقاء للعهد

«فلذا فيه إنسان يروح من فراد مقروح» [ص ١٤].

وتعرف من كلامه القليل أن كان له أخ اختاله رومى بمدينة «قرب بطنه»، وحصر دفته، وحالت بين وبينه حياية قومه، [نفس الصفحة].

والواضح هنا أن حافظاً لا يولى الشخصية في حد ذاتها اهتماماً يذكر، إنما يحدها دربة للحديث عن اعتبارات الأجانب في مصر. والدليل على ذلك أننا لا نجد أية محاولة لتغيير تلك الشخصية عن غيرها، عن طريق التعاضيل أو الحديث أو الحوار. كل ما يجده هو الوصف العام الذى يساق لينتقل من الخاص إلى العام، الخاص هو إنسان بعينه، والعام هو القضية التى تثيرها حالته. ولننتقل إلى تعليق سطيع

«واجد موتور، وساهد مفهور، وقد واصل التوايح، فى التقدو والرواح، على دم هدير، وأح قبر، أى فلان، مادام إمتياز الأجانب، فغير مصرى حرة الحان، الرومى يظن عديته، ويستظل بعلم دونه، والمصرى يحمل القنيل، ويصنع خضوع الدليل، كأنما دية القنيل المصرى كرامة للقاتل الرومى». [ص ١٤، ١٥]

وليس أدل على تكلف الموقف وعصوبيته من الأسلوب المستعمل في العبارة التى استعينا إليها. فالسمع أكثر كثافة منه في الكتاب

فالراوى هو أداة الربط الوحيدة، علماً بأنه يروى أحاديث تشأ عن لقاءه بشخصيات مختلفة في الليل السبع التالية، وإن كان الحديث لدى يدور بين الراوى وسطيع (أو ابنه) هو لب «الليالى» يضاف إلى ذلك أن الراوى لا ينقل إلينا قصة أحداث، فالحدث قد احتصر إلى أقصى حد، فلم يتجاوز لقاء الراوى بشخصية ما في مكان ما، بالقرب من نيل مصر، واصطحاب تلك الشخصية إلى مكان سطيع ثم العودة، وقراءة لزوميات أبي العلاء ثم النوم، وتكاد الليالى السبع تبدأ وتنتهى على نفس المواعيد باختلافات طعيفة، فيها عدا الليلة الأولى، التى يسمع فيها الراوى صوت سطيع، والليلة السابعة التى يلقاه فيها الابن ولا يسمع سطيع.

في المقدمة يشم الراوى رائحة جيفة في مياه النيل تثير سخطه على أمته «المكسال»، عديمة الوفاء، للنيل العذب العظيم، ولكل نابغة أو كاتب أو شاعر، ثم يقدم لليلة الأولى بقوله:

«ثم إنى أمسكت عن الكلام، وعزمت على التحول من هذا المكان، وإنى لأهم بالهوض إذ وقع في سمى صوت إنسان يسبح الرحمن، يقول فى تسبيحه: سبحان من حكم على الخلق بالقضاء، سبحان من تعذر بالبقاء، فخشع قلبى عند ذكر الله وقلت: أنطلق إلى صاحب الصوت لـ طلع أنظر بأحد عباد الله الصالحين فاستدعني لـ دعوة بمحو الله بها أثر استجائه فى لدعوة ذلك الإمام، فخرت من مكان وأخذت سمنى إلى جهة الصوت، وكنت إذ ذاك في أوليات الليل. وثالثه إنى لأعجب منه فإذا به يقول:

«أديب باليس، وشاعر باليس، دمهته الكوارث، ودمهته الحوادث، ظم لجد له حرماً ولم تصب منه حرماً. فخرج يروح عن نفسه ويخفف من نكبه، فكشف له عن مكانى، وقد آن أوانى. أى فلان، لقد أخرجت لى كتاباً، هتمتوا عليك من الحروب أبواباً. وحلا عليك من الأسد، فذاوب عليك أمل الحسد. أى فلان، إذا أتى عصاه ذلك المسافر، وغادر بحر العلم أرض الجزائر، فقد بطل السحر والسحر، فانكمنى إلى كسر دارك، وبالغ في كتم أسرارك، وأقبل غداً مع الليل، وترقب طلوع سهيل، ومنى سمعت من قبلنا التسيح، نقل لصاحبك الذى يليك: هلم إلى سطيع»^(١).

وسلنا نجد هنا واحدة من أطول الفقرات السردية في الكتاب. ياد تخصص الليلة الأولى، وهى أقصر الليالى في سرد تحركات الراوى، ثم تلك العبارة من كلام سطيع، وتنتهى بقوله:

«فاطلقت حتى إذ بلغت دارى، وقد شابت دوائب الليل، أخذت مضجعى، وجعلت أعالج النوم، ولكن طافت بالرأس

بوجه عام ، والإشارة إلى دم أو أخ غير محدد . وسينستخدم «أل» التعريف مستخدم في لقولة العامة أو الاستنتاج .

أما مثل الثاني الذى نوردته فهو :

«إنسان تنطق معارف وسجته عما أتحت عليه ضلوعه من مأم العيش وصبح الحياة» [ص ١٩] . والتقديم لا يقل عمومية عن سابقه ، إلا أن الراوى يمج هذا الإنسان فرصة أكبر لشرح حالته ، فمعلم شيئا عن ظروف حياته ودواخله للعمل بالصحافة الحرة الصادقة أولا ، ثم التردى شيئا في الصحافة الفاسدة المرثية . وهنا أيضا تودى دراسة حالة إنسان إلى دراسة قضية ، وهى بيت القصيد بها يبدو

ولذلك نعتز «ليالى سطحي» إلى الشكل الذى للقصة ، ويتجلى ذلك في فساد السرد والوصف للباشر بدل التصوير والاعتداد على الخيال ، ومحاولة الإيهام بالواقع عن طريق التخصيص بالتفاصيل المملة بالمعنى ، وعن طريق الحوار والحديث . وتنفق «ليالى» إلى الوحدة القصوى لى تشكل شرطا من شروط القصة ، سواء أكانت قصة قصيرة أم رواية . فالكتاب إذن أقرب إلى الوثيقة التاريخية أو وثيقة الإدانة في قضية ، ألهم فيها مجتمع بأسره لرفع صيطرة الأجنبي ، وانعدام الحرية والتردى في الكذب والأحبال . ولعلنا نجد هنا أحد عناصر كل من المقامة - في بعض طيورها سواء الرواية - وهى تلك النظرة النقدية التى ترى من خلالها صورة المجتمع والسلوك العام لأبنائه ، والتى تشكل إحدى السمات الأساسية للقصص الواقعية عامة . كتب عبد الرحمن صدق في تقديمه «ليالى سطحي» ويقول :

«كل ما لى ليالى سطحي فيها عدا سطحي نفسه أو - إذا شئت غاية التحقيق والتدقيق لها هذا سطحي - ثم ابن سطحي - لا يتعدى كونه شخصيات حية وأحداثا منقولة عن الماضي القريب من واقعنا التاريخي . فن أراد أن يعرف هذا الماضي القريب منذ حصة الاحتلال عام ١٨٨٢ حتى مأساة دمشق عام ١٩٠٦ ، لم يجد صورة أدبية مصورة لتلك الحقبة المصيرية الزلزلة خيرا من هذا الكتاب ، فهو على صغره لم يترك واردة ولا شاردة إلا أحصاها ، لا إحصاء المؤرخ الموضوعي اغادئ القاتر ، بل إحصاء الذى عاشها وأصلها بها ، بعد أن شق حمارها واكوى بنارها وأثنى على أغوارها» (٨) .

أما ما يرق بين «ليالى سطحي» وبين المقامة من هذه الناحية فهو ظل المقامة الكيف الذى يلبى الكتاب لقا . فهو يخلو نغما من الفكاهة والمرح . ولعل السبب في ذلك أن حافظا متورط عاطفيا أو وجدانيا في تلك الأحداث والقضايا التى يقدمها وذلك سبب آخر للتمييز بين كتابه - أو «ليالیه» - وبين الرواية التى تعد الموضوعية للشخصية إحدى سماتها المميزة

من حق حافظ علينا - بالرغم من ذلك - أن نعرف أن لجوده

إلى استخدام الشخصية الأسطورية للحكمم والكاهن العراف القديم «سطحي» ليقيم بالتفسير والتعليق على تلك الأحداث والقضايا ، إنما يخفف من تلك الذاتية التى تتضح في سياق بعض تجارب المؤلف الشخصية ، ولى استشهاده ببعض أشعاره ، دون ذكر اسمه صراحة بالطبع ويخفف منها أيضا من ناحية ويقوى من عصر الوثائقية أو التوثيق في «ليالى» إرادته لى نهاية الليلة السابعة مقلا بأكمله من جريدة «المؤيد» بعنوان «السياسة الصغيرة المبيغة» عن السياسة الإنجليزية في وادى النيل .

يق أن نشير إلى أن الحوار في «ليالى سطحي» يكاد يكون من طرف واحد . يصح الراوى أو أحد أصحابه سؤالا للحكمم سطحي يجب عليه بها شبه المحاصرة ، أو المقال ، إن أردنا التفرغ إلى نوع أدنى بمكر إضافته إلى المقامة والقصة ، كأحد مكونات «ليالى سطحي» الممكنة . ونطلب على هذا الحوار البيرة الخطائية التقريرية ، أكثر من بيرة «الحديث» ، التى يحاول طرف من طرفها أن يفتح الآخر بالهجوم ، واستخدام أساليب المدورة والإقناع . ويتضح ذلك في حديث سطحي عن الموضوعات الاجتماعية والسياسية والوعبة التى تناوذا الكتاب : مثل المرأة والسفر والحجاب ، وامتنيازات الأجانب ، والحرية والصحافة ، ومياسة المختل ، وفساد الأخلاق ، واللغة والأدب وغيرها

لستمع إليه يتحدث عن الحجاب والسفور مثلا .

«صاحب ملعب جديد ورأى شديد ، دعا القوم إلى رفع الحجاب ، وطالبهم بالبحث في الأسباب ، فأنفوا معه بقاب احباء ، وتقربوا دونه بالهداء . أنى فلان ، إذ مصت على كتابك خمسون حجة ، وظهر لى العبد إدلوك بالحجة ، تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان ، فلعل الذى سحر لحرمة الرقيق والخضيان ، من أنقذهم من يد اللئى والخوان ، يسخر لتلك السجن الشرقية والأسيرة المصرية ، من بصدع قيد أسرها ، ويسجل عن إصلاح أمرها ، [ص ٦ - ٧] .

أو تقرأ ما يرد على لسانه عند الإشارة إلى فكرة الحرية :

«قال : عن الحرية سألت ، وحل الطير سقطت ، أتعلم يا ولدى أنها معنى الوجود وملاك الحياة ، لى فتنها سجن النورس ، وحال العقول ، وقيد الأفكار ، وما امتعت أمة نعمة هى أقتل لها من فقد الحرية ، وحمود الشعور ، وإذ أراكم على ما أنتم فيه من الضعف والتقاطع قد أمتعكم الله بحرية الحياة ، فأصميم تتقبلون لى نعمة لم تعرفوها لله حق الشكر عليها» [ص ٢٦]

وهكذا نرى أن «ليالى سطحي» ليست مقامة خالصة ولا قصة خالصة ، ولكنها تجمع بين بعض سمات المقامة وبعض سمات القصة بالإضافة إلى ما ذهب إليه بعض النقاد من خصائص المقال وإذا قارنا بينها وبين المقامات المسكرة وجدناها تنفرد إلى الحدت الشير

كل ذلك في محاولة تعتمد بدرجة لا بأس بها على التصوير وليس على الخبر أو التقرير.

ومع ذلك «ليلى مطيح» عمل جدير بالحفاوة والتقدير، فقد عبر فيه حافظ إبراهيم عن حب فياص لمصر وورعة شديدة في رؤيتها حرة خالية من كثير من الشرور والردائل التي عانت منها في عصره، وقد تلمح منها في أوقات أخرى صحيح أن الأدب وطبيعته الأساسية هي تصوير الحياة وليس الدعوة للإصلاح، ولكن ما من شك في أن الأديب الصادق الذي يحس بواقعه ويعبر عن حاجاته، مستخدماً أية أدوات فنية في مقدوره استخدامها، أديب يستحق التقدير، وعلى الناقد أن يجد الوسائل الصالحة لتحليل عمله وتقييمه بالشكل الذي هو عليه.

وروح المكافحة والمرح التي تتغلغل بعض الأجزاء كما وجدناها تستخدم براً يخلو من الكثير من الزخرف اللغوي اللبازي، وإن ظل مقبلاً بالكثير من السجع والصورة البلاغية، بل التكرار والاستطراد. وإذا تحدثت بالقصة أو الرواية رأينا افتقارها إلى وحدة الموضوع والحديث وبراء الشخصيات وحيويتها والحوار الكاشف عن كل من الحدث ومعه، والشخصية وتعدد جوانبها، وإذا وضعناها جنباً إلى جنب مع «حديث عيسى بن هشام» - التي تجمع بالفعل وبشكل أكثر إقراء هذا النوع من القصص العربي بين بعض سمات كل من القصة ونصصة - رأينا أن «حديث عيسى بن هشام» تتميز عنها بالوحدة التي نرصدها شخصية الباشا الذي ينظر إلى الحاضر من وجهة نظر الماضي، وبالأهتمام بالشخصيات والمشاهد أو المواقف الإنسانية التي تمثل الكثير من نواحي الحياة الاجتماعية في مصر في زمن بالذات.

هوامش

(١) انظر مثلاً

Abdel-Aziz Abdel Meguid. The Modern Arabic Short Story, Dar al-Ma'arif

حيث يذكر المؤلف «ليلى مطيح» و«حديث عيسى بن هشام» كأمثلة للقصص المكتوب بالذات في بداية هذا القرن

وشوق صيغ، القامه، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٧٨
محمد رشدي حسن، أثر القامه في نشأة القصة المصرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص ١٤٩، ١٦٠، ١٦١

(٢) انظر مثلاً عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٧٧ وما بعدها

ويشئ من ذلك شكري عياد في كتابه القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٦٧ - ١٩٦٨، حيث

يخصص شكري عياد فصلاً لتطور القامه، يتناول فيه كلاماً من المؤلفين وحافظ إبراهيم

يقول من التفصيل

(٣) شوق صيغ، القامه، السابق ذكره، ص ٨.

(٤) نفس المرجع السابق، ص ٩.

(٥) شوق صيغ، شوق، شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ١٩٥٧، ص ٢٩٤.

(٦) انظر أصل القصة التي نرجسها هنا في القصة «القصة القصيرة العربية الحديثة».

المذكور سابقاً، ص ٤٠ The Modern Arabic Short Story

(٧) حافظ إبراهيم ليلى مطيح، مع دراسة تاريخية تحليلية بقلم عبد الرحمن صديق، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٣. لها عدد مذكر رقم الصفحة بعد القصة القصة مباشرة

(٨) «ليلى مطيح»، السابق ذكره، ص ١٤٨.



دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

- سلسلة فارس قرح (٣ - ٦ سنوات)

حكايات قصيرة متنوعة في حجم صغير (٩ × ٩ سم) أسلوب مشوق ولوحات ملونة تحرك مخيلة الطفل وتدعوه إلى اكتشاف جوانب الحياة. ٢٨ صفحة ملونة بالكامل.

مصدر حديثاً :

• لبياء ، والثل والدراجة

(قصة محمود فهمي ، حرائر بلر حمادة)

• بالون وجمعة (دلال حاتم ، يوسف عبد لكي)

يصدر قريباً

• على بالغ النعك

• الصياد والسحكة

• مالكة الحزين يشتري حذاء

• بر زويلة

• السحابتان الكبيرتان

- سلسلة المستقبل للأطفال (٦ - ٩ سنوات)

مكتبة كاملة من القصص المتنوعة المشرقة ، بلوحات فنية ملونة .

١٢ صفحة ، ٤ ألوان ، ١٥ × ١٥ سم . صدر منها ٣٤ حكاية

يصدر قريباً

• القطعة الصغيرة

• أمينات ليال

• الأرنب الشارد

• في المدرسة

• حسن والفول

• حكاية قطعة

- سلسلة الألفي الجديد (٧ - ١٢ سنة)

مجموعة من أجمل القصص الخيالية المشرقة يتعلق الأطفال بأبطالها وشيخون من عوالمهم خلاق حديثة من الحياة إلى جملة الخلفاء التي تعلموا من قبل (١٧ × ١٢ سم) رسوم ملونة .

يصدر حديثاً :

• نسيم الخياح : (للشاعر بول أبووار ، ترجمة فؤاد حداد ، رسوم

سعد عبد الوهاب)

• أورا القمر (حناك بريعر ، فؤاد حداد ، سهجت عثمان)

• نبوة النخالة - (فؤاد حداد ، إيهاب شاكر)

يصدر قريباً :

• أوراق الخريف

• أبناء الشمس

• بالبل ياعين

• كوكبا الصغير

- أوتوماتيك (٥ - ١٠ سنوات)

كتاب الأشكال لصب والطبع والخيال المثلث والدائرة والمستطيل والخط المنحني لتحويل شيء من الخيال المنصب إلى أشكال وكائنات حية تتحرك بإعداد ورسوم : علي رزق الله .

قيد الطبع :

• ألعاب الأطفال وألعابها في مصر :

(إعداد د . محمد حوران ، صبور محمد صبرى)

• حكايات شعبية من مصر .

(تحرير عبد الفتاح الحبل ، رسوم إيهاب شاكر)

• «الحائز بجونه لقه»

(رواية تاريخية ، تأليف صلاح عيسى)

الآتي

(قصص قصيرة للفتية بقلم د . محمد المرحبي ، رسوم حامد بند)

• ملصقات تعليمية ملونة للأطفال :

١ - أفعالية فلسطين . ٢ - الألعاب الرياضية

٣ - الألعاب الأولمبية . ٤ - كأس العالم

149

إذن ليس أمام الراوى إلا أن يعمل شيئا آخر وهو الذهاب مع هذا الولد المعجيب الذى يريد أولاً أن يروى المراقص والملاحى الموجودة فى لأزبكية

وفى أثناء طريقه إلى هذه اصلاط يلتقيان برجل مسكين ، سبيء الحال ، يبدو من حكايته أنه صحبة السياسة الإنجليزية ، يدور الحديث بين الثلاثة ، وبعد الانتهاء من الحديث يذهب الراوى مع ولد سطوح إلى مرقص الأزبكية وبعد ذلك يحولان إلى البلد حيث يتعرف الولد على الأعياء والبعلاء ، وعلى الأسواق والعادات المصرية . وفى الصفحات الأخيرة من الكتاب يقدم لنا حافظ إبراهيم شخصية أخرى هى فتى كان تلميذاً لمحمد عبده . فيجرب الحديث مع محمد عبده وأفكاره فى التعليم . وأخيراً يصبح ولد سطوح الخاصير من أحسن طريق تنمى مصر بالسبب إلى التعليم والملاحى ولأجابه .

إذن ، نحن أمام نص ذى تعقد أدنى . وأول سؤال يجب أن يطرحه هو عن النوع الأدبى . وكما هو واضح من عنوان الكتاب ، «بلى سطوح» ، فإن لدينا رابطة ما ، تصل بين هذا العنوان وكتاب «ألف ليلة وليلة» . وقد أشار إلى هذا عبد الرحمن صدق فى دراسته للنص ، عندما قال إن حافظاً إبراهيم كان فى صباه شديد النوع بقراءة «ألف ليلة وليلة» ، وأن حافظاً لم أكمل هذه الليالى بنمت «ليالى سطوح» التى بين تلميذنا اليوم ألف ليلة وليلة ولكن للأسف لم يحصل الناقد هذا الرأى إلى أى مدى أبعد من ذلك ، وليس لديها حتى الآن دراسة مقارنة بين «ليالى» حافظ وكتاب «ألف ليلة وليلة» . أما شكرى حياذ فى ملاحظاته المهمة عن «ليالى سطوح» فى «القصة القصيرة فى مصر» فإنه يبحث أيضاً مسألة الرابطة الأدبية بين «ألف ليلة وليلة» و«ليالى» شاعر النيل ويقول : «على أن الوحدة فى ألف ليلة وليلة - كما هو معروف - ليست وحدة لليلة بل وحدة القصة التى تتدرج على نبال كثيرة ، وتسلم فى الليلة الواحدة إلى قصة جديدة . فما عند حافظ فالحيل القصصى محدود ، والليلة الواحدة تتألف من موضوعين أو أكثر لا اتصال بينهما ولا جامع يجمع بين الموضوعين المختلفين فى الليلة الواحدة ولا بين الليالى المتتابعة إلا أنها جميعاً صور للحياة والأحداث كما عاناها حافظ وأحسها»^(٨) . ولما تكلم الآن عن الموضوع للمهم الذى أشار إليه شكرى جيد ، أتى الجامع بين الليالى السبع ، لكننا سرعنا إليه أثناء التحليل .

أما دراسة للمقارنة بين النصين اللذين أشار إليهما كلا الناقلين . فيمكننا أن نذكر أن هذه المقارنة يجب أن نهم ليس فقط بموضوعات والاتصال بينهما ، ولكن بمسائل أدبية أيضاً وإذا شرحنا فى ملاحظة دور الراوى فى كل من العملين الأدبيين - أى «ليالى سطوح» و«بلى ألف ليلة وليلة» - ظهر لنا أن دور هذا الشخص يختلف اختلافاً كبيراً بين النصين . ففى أقدمها نجد راوية ، قد تمت دوراً مهماً فى إطار القصة ، ولكنها لا تملك سوى دور الراوية فى القصص الأخرى ، هى تروى الحكايات ولا تشترك فيها ، أى لو

دورها هو صلاً دور حاك . أما دور الراوى فى «ليالى سطوح» فهو أكثر تعقيداً . إن الراوى عند حافظ يؤدي دور الراوى الذى يحكى القصة للقارىء ولكن له - فى الوقت نفسه - دوراً شيطاً ، بوصفه شخصية تشترك فى تطور الأحداث . وهذا الراوى وشخصيته - فى الليالى - هما الشخصان الوحيدان الموجودان فيها .

وبدا أردنا أن نقارن بين «ليالى سطوح» ونوع عربى آخر ، وجدنا أن دور الراوى بكيفية الشبيطة بمائل دور الراوى فى «المقامات» وهذه المقارنة ليست مقارنة جديدة فقد طرقتها معظم الذين درسوا أصول القصة القصيرة ، حيث توجد هذه المقارنة فى العايد ، بوصفها دليلاً على تأثير حافظ إبراهيم بالمقامات^(٩) .

من الممكن أن نثبت جدولاً للنشأيات الأدبية : مثل استعمال السجع ودور الراوى كحاك وكمتشارك فى الأحداث ، كما أنه من الممكن أن نشير إلى الاختلاف بين النصين : مثل وجود القضايا الاجتماعية والسياسية عند حافظ إبراهيم ، أو استبدال ابن سطوح بأبيه فى الليلة السابعة ، وهو استبدال لا يوجد فى المقامات التقليدية^(١٠) .

وما لاشك فيه أن حافظاً إبراهيم وجد إلهاماً حقيقياً فى النصوص الأدبية القديمة . وكانت له معرفة بالأدب العربى شعره وبثره^(١١) . ولكن فيما يتصل بالسؤال الذى طرحناه عن النوع الأدبى ، لم لاربب فيه أن هناك نصاً يشابه «ليالى سطوح» ، وهو «حديث عيسى بن هشام» لصديق حافظ ، محمد المويلحى^(١٢) . والنشأية الأدبية - فى هذه الحالة - يتجاوز النقاط الأخرى التى تطرق إليها . وهو مذكور عند كل ناقد - تقريباً - بحث المويلحى^(١٣) . وهذا التشابه ليس عرصباً .

فأولاً : صدر نص حافظ كما قلنا سنة ١٩٠٦ أى بعد ظهور «حديث المويلحى كسلسلة فى «مصباح الشرق» أما الأمر الثانى ، وهو الأهم ، فقد أخذ حافظ قصعة من كتاب زميله المويلحى (أوبالأخرى من سلسلته) ووضعها فى «الليالى» مشيراً إلى أصلها الأدبى^(١٤) . وعلى هذا النمط يستعمل حافظ المقطعات من المويلحى بعس الطريقة التى سلكها مع المقطعات الأخرى للأخوة من حصوص أدبية مختلفة . وسنطربقة إلى هذا الأمر فيما بعد . وبما عرض حافظ - ثالثاً - فى الليالى نصاً اجتماعية غاملاً نصيب «حديث عيسى بن هشام» ولقد أوضح أكثر من ناقد هذه القصصا^(١٥) . وهما يتصل بالمشكلات الأدبية فقد لاحظ روجير آلان (Roger Allen) وأشار شكرى حياذ إلى نوعية الشخص الثانى فى كل من النصين أى سطوح والباشا وقال : «إذا كان المويلحى قد بحث من القبر قائداً من قواد الحيل للماضى ... فإن حافظ قد استل من كاهن من كهان الحاهلية»^(١٦) .

ولكن علينا أن نلصق الانتباه إلى نص ثالث مشابه ، لم يمحصه النقاد . وهو شيطان يتأجور «لأحمد شوقى» . إذ يستدعى شوقى - فى هذا النص - شخصية من الماضى . ولكنه يجتر ما صيا أبعد من

قرأ - في هذه الليلة - دعوة الكاهن بنفس الكلمات التي معناها من مطيح في الليلة الأولى^(٢٢) وعندما تأتي إلى الليلة السابعة نجد الراوى الذى يلتقى بابن مطيح ويسأله عن مواعده مع الصوت مودلك ليذكره الغلام بكلام مطيح في الليلة الأولى عن كيفية مكانه ، ويكرر نفس الجملة الموجودة في هذه الليلة عند مطيح^(٢٣) :

ونستطيع أن نستمر في إيجاد نماذج من التكرار مع أمثلة تشبه النوع السابق ، لكن على مستوى الحدث بدلاً من مستوى الكلام . من نهاية الليلة الأولى ، كما في الليلة الثانية ، نجد الراوى في داره وهو غير قادر على النوم ، يقرأ أحياناً من «تروميات» إلى «الملاء»^(٢٤) . ونتيجة هذا الحدث في كلتا اللبتين هي تعود القارىء على هذا النشاط وهو قراءة الشعر . وهذا يسمح للمؤلف بالتصريح إلى هذا النشاط مما يجد . فمثلاً في نهاية الليلة الثالثة يرجع الراوى إلى بيته كالعادة أيضاً يكون غير قادر على النوم . لكنه هذه المرة لا يكرر كلامه عما فعله سابقاً بل يلجأ إليه ويقول : «قصبت الليلة على بحر ما قصيت به ألعنا السابقة»^(٢٥) وهنا يوجب على القارىء أن يفهم هذه الجملة قياساً على ما سبقها في النص ، أى أن الراوى قد أنسى الليلة في مطالعة «تروميات» المعرى . إن هذا المثال يشير إلى وحدة النص على مستوى ما ، ويثبت أيضاً أننا لا نستطيع أن نفهم «ليلى مطيح» بوصفه قطعة أدبية منفردة ، لأنه بدون أى معرفة باللبتين الأولى والثانية يظل معنى هذه الجملة التى وردت في نص الليلة الثالثة غامضاً .

وفي الحقيقة أن هذه الوسيلة الأدبية التى تخلق نوعاً ما من الوحدة لا تعمل كوسيلة ربط بين ليلة تالية لها فحسب ، بل يضاف إلى ذلك ما تؤده كمنوع من المصداق يعطى القارىء إيحاءاً بالموضوع بالمرح من اختلاف المعرييات في «الليلى» . وتخلق أنواع هذه الوسائل الأدبية تأثيراً أصحف من تأثير المقامات بمرهم التشابه التى تظل قائمة . وبعد القارىء - رغم تغيير المنظر - إلاناً بالقطعة أو الحكمة .

ويضاف إلى هذه الرسائل البسيطة للوحدة رسائل أخرى ترتبط بالتحقيقات الأدبية للنص . إن تعدد النص موجود بسبب تعدد أسلوب التناول (Discourse) ولدينا في «ليلى مطيح» أنواعاً مختلفة لهذا الأسلوب . وبالمرح من أن النص برمتة هو حديث المتكلم مغزولاً إلينا من خلال شخصية راو ، فإننا نستطيع أن نميز أصنافاً عدة للأسلوب :

أولاً : كلام الراوى نفسه الذى يحىء إلينا مباشرة .

ثانياً : كلام مطيح والحوار معه .

ثالثاً : الحوار بين الراوى ورفاقه المختلفين .

رابعاً : الحوار الذى يسترق الراوى إليه السح ، ومسببه الحوار المسروق

خامساً : اللقطات الأدبية التى نأخذها حافظ إبراهيم من مراجع أدبية أو شخصية مختلفة ووصفها على لسان الشخصيات في «الليلى» .

وبما لا شك فيه أن يعاد القارىء عن الحديث ، ومن ثم أثر

الناصر الذى يستدعيه المؤرخ وحافظ ، فيعود إلى الماصى المرفوض ، حيث يعثر على الشاعر يتألم . وقد طبع كتاب شوق سنة ١٩٠١ ، أى قبل «ليلى مطيح» ، وحديث عيسى بن هشام ، على أسواء^(٢٦) . ولكن حافظ لم يستمر من نص شوق أو يشر إليه كما فعل مع المؤرخ

ويمكننا الاسترسال في الحديث عن هذه التشابهات ، كما نستطيع أن نفعل نفس الشيء فيما يتعلق بالاختلاف بين النصين . لكن ذلك كله أسلوب متكرر في النقد . ونستطيع - بشكل عام - أن نلخص التفسيرات النقدية السابقة لليلى مطيح بأنها نوعان ، تفسيرات تركز على ترتيب النص أو تركز على محتوياته . ولكننا في هذا التحليل سننظر بدقة في الحائزين معاً ، وفي العلاقة بينهما . وذلك لكي نؤكد الصعوبات الباقية الخاصة بـ «ليلى مطيح» من حيث هي نص متكامل ، صياغة ومحتوى ، ومعنى التكامل الذى يحيل للنص وحدة أدبية ومعنوية في الوقت نفسه .

وبدا التحليل بالليلى الست الأولى ، أى بالليلى التى يستمع فيها الراوى إلى صوت مطيح . ولقد كان مطيح ، كما هو معروف ، كاهناً في الجاهلية ، جاء إلينا من خلال سيرة ابن هشام وكتب للزورجيين صم يس فقط ككاهن حادى ، لكن ككاهن تبا نبوة محمد لا دعاء ربيعة بن نصر إلى تفسير رؤيا «هاتمة» ، ولكن يطمأن ربيعة إلى تأويل فإنه أراد شخصاً يعرف التأويل قبل أن يخبره هو بالرؤية . ففى «مطح» ، ولعب دوره المهم الذى نعرفه الآن^(٢٧) . ولقد كان لمطح طاقة غريبة في استجلاء حوادث المستقبل . وهذا أمر كان ذا أهمية في زمن الجاهلية . يضاف إلى ذلك أن الخبر الذى جاء به مطيح في هذه الحكاية هو بادرة أمل .

هذا هو إذاً وجود مطيح التاريخي . أما فيما يتعلق بالسبب الذى دعا حافظ إلى اختياره شخصية في «الليلى» مستغرق إليه فيما بعد

نقد نكلمنا سابقاً عن الوحدة النصية في «ليلى مطيح» وسنبعث فيها على مستوى الترتيب ، أى مستوى توزيع العناصر ، وعلى مستوى المعانى معاً ، لأن وحدة الترتيب تعبر عن وحدة المعانى والعكس صحيح

والعناصر التى تدور على وحدة الترتيب - في أبسط مستوى - هي عملاً الأمثلة التى تعود للقارىء من ليلة إلى أخرى . ففى الليلة الأولى نجد الراوى يقول نفسه إنه سيرجع غداً إلى مطيح وسيتطلب إليه أن يره^(٢٨) . وفى الليلة الثانية عندما ينتهى الصوت من كلامه يقول للراوى : «ملا تقطع حلك الزبارة» ، وأذكر ما يبسا من الإشارة^(٢٩) . وقد وكل من هذين المثالين القارىء من ليلة إلى أخرى ، وإن كان أوطأ من جهة مطيح ، وثانيها من جهة الراوى .

وهناك وسيلة أدبية أخرى لها ارتباط بهذه الوسيلة البسيطة ، وتتمثل في تكرار جمل أو مكر موجودة في ليلة ما ، في ليلة أخرى . فمثلاً في الليلة الثانية التى يجرى فيها الراوى إلى الموعد مكرراً في قول مطيح عن الرقيق الذى سيحيى معه لكي يستمع إلى الصوت ،

العلاقات النصية الأخرى إن العلاقة ، هنا ، علاقة نص يفهم بالقياس إلى نص يسبقه أو يتبعه مباشرة ، فهي علاقة مجاورة تركيبية (paradigmatic) ، أي علاقة تبين لنا الارتباط بين جزء في نص يوجد إلى جانب جزء آخر .

وهذه العلاقة التركيبية الموجودة في النوع الخامس تختلف عن نوع للعلاقة التي تصادفنا في النوع الثاني من الحديث ، والتي أوردناها سابقا ، أي كلام الكاهن سطحي الموجود في الليالي الست الأولى . وكما أشرنا من قبل فإن سطحي يحاسب رفيق الراوي - بعد الليلة الأولى - عن موضوع بصافته . وفي الليلة الثانية يتكلم عن «مراة» ، وفي الثالثة عن المهاجرين السوريين في مصر ومشكلة التعليم واللغة ، وفي الرابعة عن «الرومين» ، وفي الخامسة عن الصحافة ، وأخيرا عن أحمد شوقي في الليلة السادسة ، ومن خلاله عن الأفعالي ومشكلات اللغة العربية .

وكما هو واضح فهذه المواضيع التي يطلق عليها سطحي أحكامه هي مواضيع اجتماعية أو سياسية ، باستثناء أحمد شوقي في الليلة السادسة . إن هذه النزعة - في رأيي - ليست طارئة بل مقصودة ونستطيع أن نثبت ذلك عندما ننظر بدقة في حوار الليلة الرابعة (٢٧) فالمناخات التي نبحث سطحا على الكلام هي مجسمة رجل يعاني آلام الحزن على مقتل أخيه بيد رومي . ومع أن الحوار الدائر بين الراوي وهذا الرجل يدل على حالة عاطفية شخصية فإن سطحا بعد أن يتأديه بوجه كلامه إلى الاتجاه السياسي ، وليس إلى حزن الرجل الشخصي ، قبل أي شيء . ومن ذلك أن الطريقة المتبعة في هذه الموضوعات تعتمد على تحويل الظروف التي تبدو شخصية إلى ظروف اجتماعية وسياسية ، وذلك لسيطر نفس المنظر السياسي على الليالي كلها .

ونلاحظ كذلك أن كلام سطحي يقع دائما في نفس المكان الروائي (narrative) من الليالي . إن لدينا حداذا ما يحض الراوي على زيارة الكاهن إما مغفده في الليلة الأولى ، أو مع رفيق في الليالي الأخرى ، ليقيم حوارا معه . أي أن ترتيب الليالي الست يتكرر على نفس النمط . والعلاقة الترتيبية بين كلام الكاهن في كل الليالي هي علاقة استبدال (syntagmatic) بمعنى أن العلاقة توجد كعلاقة بين نص ونصوص أخرى ، تلعب نفس الدور في سلاسل أو كتابات نصية مختلفة . أي أن العلاقة في هذه الحالة تشتمل على وجود الكلام في لينة ما في نفس المكان ، رواية وترتبا ، كوجوده في الليالي الأخرى ؛ ولذلك فإن الحديث يلعب نفس الدور النسبة إلى وحدة الترتيب في الليالي كلها .

يضاف إلى ذلك ما نراه في كلام سطحي من علاقة معوية نموذجية . لقد أعطاه حافظ إبراهيم نفس الوظيفة في لياليه الست وهو المنفذ الاجتماعي والسياسي . لكن النقد ليس قد سطحا بل هو قد يشير من خلاله حافظ إلى أن علاج المشكلات يكون من خلال علاج النضج .

الحديث عليه ، يعتمد على نوع هذا الحديث . فثلا عندما يتحدث الراوي إلينا مباشرة في النوع الأول يختلف مغزى كلامه عن رواية الحوار المسروق ، فالإبعاد في الحالة الثانية بين المقاريء والنص يمثل ضعف الإبعاد الموجود في الحالة الأولى . لهذا السبب لا نستطيع أن نأخذ قولاً ما في «الليالي» ، وأن نعلن أنه فكرة حافظ عن الموضوع ؛ ذلك لأنه عندما يختلف رأي الراوي - مثلا - عن رأي سطحي لا نستطيع أن نتأكد من أي الرأيين يعجب حافظ ، أو ما إذا كان حافظ يحار فلا يرى ما ، ولذلك فإن استعمال وسائل النص في إبعاد الأقوال إنما هو استعمال يعيد حافظ نفسه كمؤلف عن محرمات هذه الأقوال . والنتيجة هي أن بناء (Structure) «ليالي سطحي» يؤسس على استرجاع أنواع الكلام المنقول ، أو discours rapporté إذا أردنا أن تشمل مصطلحات كليطو (Kiliou) (٢٨) وكتاب حافظ إبراهيم - مع هذه النتيجة - يشبه كتب النثر القديمة تلك التي كانت تناسس - بالمثل - على أنواع مختلفة للكلام المنقول . وتلعب أصناف الحديث التي ميزناها أدوارا مختلفة ومهمة في ترتيب النص . ولبدأ بالنوع الخامس ، أي بالقطع المخوفة من نصوص أخرى . هذا الصنف يتباين مع الأصناف الأخرى التي أوردناها فيما سبق ، لأن هذه المسطحة قد أدخلت في كل واحد من أصناف الحديث الأخرى . وهذه القطع تحتوي الشعر والنوادر والنثر والمقالات الصحفية ولكن على الرغم من تفاوت أصلها الأدبي فهي تلعب نفس الدور في النص كله .

ثلا في الليلة الخامسة يحكي الراوي مع مرافقه «الصحفي» وعندما يصلان إلى حديقة الحيوان يورد الراوي نصا من «حديث عيسى بن هشام» للمرويني يصف قصر إسماعيل (٢٩) . لكن بما العلاقة بين هذا النص المتدخل (embedded) والنص الذي يحيط به ، أي كلام الراوي ؟ يبدو أن النص المتدخل من المرويني يعطينا الوصف الذي أراد أن يقدمه الراوي في هذا الوقت المحدد . ولكن ليس هذه القطعة معي في نص حافظ إبراهيم بكامله إذا لم تفهم بالنسبة إلى النص الذي يسبقها ويجمعها ، أي الكلام الذي يحيطها ، والذي أدخلت فيه وعندما يخاطب سطحي الصحفي - في هذه الليلة - فإنه يشير إلى بيت شعر من آيات الكهيت ، يمثل به لكلامه (٣٠) مجد في التثليل بمس العلاقة بين النص المتدخل ، والنص الذي يحيط به .

وهكذا نستطيع أن نأخذ كل القطع الأدبية الموجودة في «الليالي» ، وأن نتبع نفس التحليل معها ، أي أن نسأل عن دورها في الكتاب . ويبدو لنا أن لها نفس الدور كالنثر الذي أشرنا إليه في المنايب السابقين . ولا شك في أن حافظ قد أورد هذه القطع بدقة ، وليس على نحو عرضي ، وأن لكل منها تأثيرا مهما في النص الذي أدخلت فيه .

وإذا استعملنا للمصطلحات البنيوية يمكننا أن نحدد العلاقة بين هذه القطع والنص الذي شملها ، ومن ثم نميز بين هذه العلاقة وبين

هما متأسفان - بالفعل - في سلسلة النبلى الست إلى هـ نفس التشكيل .

أما المثال الثالث للكلام المسروق فهو موجود في البية الخامسة . في هذه الحالة يأخذ الراوى مع رفيقه طريق الرجوع بعد التكلم مع سطيح . وهذه المرة يفتقران أيضا ، ولكن بدلا من أن يذهب كل منهما إلى بيته يدخل الراوى أحد الأندية . وعلمنا بحجى ثلاثة شارب قرر أن يبقى ويستمع إلى كلامهم . وعلى الرغم من أنهم ثلاثة بدور الحوار بين اثنين منهم فقط . وبعد أن يشرروا اخبر يبدأ أحدهم بالكلام عن أثر الخمر كشيء يجعل الإنسان يروح بأسراره . ولما سأنه الثاني عن أسراره أفشى . لأول عيطته من أنى صاحبه ، بالرغم من أن نبيه المدير أطل نصبا ومرتا من الأب الآخر الذى يعمل مستشارا في محكمة الاستئناف . والسبب الذى طرحه الشاب هذا الإحساس هو عدم الأمن في حياة أبيه ، لأنه كالمديرين الآخرين يعيش في خوف دائم من المستشار^(٣٥) .

ما أهمية هذا الكلام للمسروق ووظيفته في النص ؟

أولا : بدور هذا الحديث بين شخصين كالحديثين المسروقين الأولين .

ثانيا : أن الحديث يتناول موضوع السعادة ، أى نفس الموضوع الذى أوردناه سابقا .

ثالثا : وبناء على ذلك فهو كالحديثين الآخرين حديث شخصى وليس حديثا اجتماعيا أو سياسيا .

رابعا : نستطيع أن نحدد موقع هذا المثال النصي بنفس الموقع الذى حددناه للمثالين الآخرين ، أى بعد كلام سطيح ، من ناحية تسلسل الأحداث .

ولكن يضاف إلى ذلك أن هذا الحديث يشتمل على أمور تعود بنا إلى الحديثين الأولين ؛ فهناك لاحظنا أن تحرى موضوع السعادة قد قام به حافظ إبراهيم من خلال اختيار شخصى ، سواء كان الاختيار اختيارا معاصرا بين الشابين أو تقليديا بين الشيفخين . وفي هذه الحالة لدينا موضوع شبيه بهذا الموضوع ، أى السعادة ، لكن المؤلف قدمه من خلال شابين يشتمل بالها بأمر لأبوين وليس باختيارهما الشخصى .

ولو أنقلنا هذه الأمثلة الثلاثة معا ، وسألنا من علاقتهما النصية ، استطعنا أن نتيقن بأنها ليست تشكيبية ، إذ ليس من الضروري أن نرى هذا الكلام للمسروق بالسبب إلى الكلام الذى يسبقه في النص ، أى كلام سطيح ، بل كل من هذه الأمثلة يعكس الآخر . إذن العلاقة هي علاقة نموذجية ، وهي ليست معوية محسب ، بل فرتيبية أيضا . ذلك لأن كلا منها يقع في نفس المكان النصي ، أى بعد كلام سطيح ، كما أن كلاهما يشتمل عن موضوع السعادة الشخصية .

لقد أشرنا سابقا عند تقسيم أنواع الحديث ، إلى النوع الثالث ، أى كلام الراوى مع رفيقه . وهذا الكلام يشتمل على نوعين

والنوع الثانى من الحديث الذى نود أن نفحصه هو ما سمياه به «الكلام المسروق» . هذا النوع كما هو واضح من الاسم يحتوى الكلام الذى يترق للراوى السمع إليه . ويتكرر ذلك ثلاث مرات في «الليالى» ؛ في الليلة الثانية بعد أن ينتهى اللقاء مع سطيح يجد الرقيق والراوى في طريقها إلى منزلها . وأثناء ذلك يلتقيان بشابين ويستمعان إلى الحوار الدائر بينهما . يجرى هذا الحوار حول أقصى آمانيهما الأول يريد الحياة السهلة بدون عمل مرهق ، ولكن للثانى هذا أمل أهم ما فيه هو التعليم^(٣٦) .

ومثال الثانى للكلام المسروق موجود في الليلة الرابعة . وأيضا ، بعد انتهاء الحديث مع سطيح ينصرف الرقيق والراوى من المكان ، وبعد قليل يفتقران ويسير كل واحد منهما في اتجاهه . وعند ذلك يلاحظ الراوى شخصين فيقرر أن يستمع إلى حديثهما . وفي هذه الحالة يدور كلامهما عن السعادة وكل منهما يمر بين أنواعها . إما أن تكون في «شياخة السجادة» أو «الوصاية على البنيم»^(٣٧) .

أول شيء نلاحظه في هاتين الحالتين أن الحوار في كل منهما يدور بين شخصين . ثانيا ، أن الحديثين يقعان في نفس المكان . أى يدوران بعد كلام سطيح . ولكن أهم من ذلك نستطيع أن نسأل عن الدور الروائى لهذين المثالين . أعتقد أن كلا منهما يعكس الآخر . ففى كل منهما نصادف كلاما من مسائل شخصية تدور حول مشكلة السعادة . وبناء على ذلك ، نستطيع أن نقول إن طبيعة هذا الكلام ليست سياسية أو اجتماعية ، أى تختلف عن طبيعة كلام الكاهن ويستوى الحديثان من حيث صلتها باختيار المستقبل للمهى . بصاف إلى ذلك أن الاختيارات في هذه المرحلات الشخصية تتعلق بموقف التكلم ؛ إذ تكون الاختيارات - عند الشابين - فعلا اختيارات معاصرة حديثة (modern) : فالشاب الأول يرغب أن يصبح «الرئيس الشرقى» للمحكمة المختلطة (تلميح واضح إلى السكان الأجانب) أما الشاب الثانى فيريد أن يكون «مثل ذلك التلميذ الذى دخل منذ عامين في مدرسة للمهندسين»^(٣٨) ، أما الشيفخان فاختياراتهما تمثل اختيارات تقليدية ، في شياخة السجادة ، أو الوصاية على البنيم ، أو حق النظارة على وقف .

ولكن على الرغم مما يبدو لنا في الاختيارين من اتجاهين متضادين للحياة فإنه توجد بينهما وحدة معوية ولغوية . إن الشاب الأول في الليلة الثانية يستعمل في كلامه الصيغ التالية : «فإن أسعد المصريين حالا» وأرجاهم بالا .^(٣٩) وعندما قرأ كلام الشيخ الأول في الليلة الرابعة نصادف نفس التركيب المحورى تقريبا مع نفس الكلمات إذ يقول : «وإن أسعد الناس حالا» وأرجاهم بالا .^(٤٠) وقد لم نستطع أن ندرك من الحديثين المختلفين في كلتا اللغتين أننا أمام نفس المشكلة - فحافظ إبراهيم لم يحارب ويكرر لنا نفسهم - فاستطيع أن أقول إن المعنى والترتيب في كليهما متساند . بصاف إلى ذلك أن وضعهما في الليلة الثانية والليلة الرابعة من الليالى الست لا يبدو عرضيا ؛ فهذان الحديثان اللذان يتماكسان

الكلام لدى يدور قبل الموعد مع سطح ، والكلام الذي يدور بعده . فالكلام قبل الموعد يجرى في كل الليالي التي نجد فيها دقات الراوى يذهب بهم إلى سطح ، اختاراً من الليلة الثانية إلى السادسة . وفي كل منها يدور هذا الكلام حول القصة التي ستصح موضوع حديث الكاهن . فالعلاقة النصية إذن بين هذا الكلام وكلام سطح هي علاقة تشكيلية ، تلعب دوراً مموياً في افتتاح محادثة الكاهن ، لكنها بالنسبة إلى العلاقة الموجودة بين أنواع هذه الاحداث نفسها بين ليلة وأخرى فإنها علاقة نموذجية ؛ إذ يجد بكلام في نفس الموقف النصي في كل ليلة ، أي قبل سطح ، ووجد أن هذا الكلام يمهّد لكلام سطح

ويمكننا أن نطرح سؤالاً آخر يتعلق بالحديث الذي يجرى بين الراوى ورفقه بعد الموعد مع سطح . في الحقيقة ليس لدينا سوى مثال واحد لهذا النوع ، وهو ما جرى في الليلة السادسة^(٣٧) . فبعد انتهاء المحادثة مع سطح يذهب الراوى مع رفيقه الشاعر ويسأله عن رأيه في كلام الكاهن . ويبدو أنه قد أعجبه إذ يقول : « ولو لم أكن حامل الخنزير ، بعيداً عن الشهرة ، لكنت أول الصائحين هذا بما وقع في نفسي من كلام هذا الولد الكريم »^(٣٨) . وهنا يسمح المجال للراوى أن يتكلم عن الشهرة وعن الخمول وعن أن : « الشهرة سجن من سجون النفس »^(٣٩) . وعن أنها لا تعطى لذة كاملة في الحياة . ويحكى لرفيقه حكاية واحد من أصدقائه كان **يشكو إليه** من آلام الشهرة . وعلى هذا الخط يضع الشاعر **بأنفسه** في أسوأ حال ، إذ عاش في الخمول . ونتيجة لهذا الكلام فإن الشاعر الخامل قد رضى بحاله ، لأن الراوى دعاه إلى **كأنه** هذه القاعة . وهذه المسألة هي مسألة شخصية ، ولذلك فإننا نشبه الكلام المروق الذي تقدم بحثه

وإذن نحن أمام صنفين من الكلام : الكلام المروق ، والكلام مع الرفيق . وكلاهما يدل على منظر شخصي . وفي كل الأنظمة الأربعة يتبع هذا الكلام كلام سطح . ونحن هنا لا نميز أصناف الكلام بأبواعها لكن بموقفها النصي النسبي . لكن ما أهمية هذا الموقف وما أهمية المنظر الشخصي من خلاله ؟ في الواقع يهدف هذا الكلام إلى إصلاح الشخص . وهو بهذا يماكس الكلام السطحي الذي يدعو - كما أشرنا - إلى إصلاح المجتمع . فكما طرح سطح علاجاً معيناً لمشكلة اجتماعية ، يقدم لنا الراوى من خلال الأنواع الأخرى للحديث علاجاً لكل شخصية . إن حافظ إبراهيم يشغل نفسه بهذا الأمر ، ويريد أن يهزم القارئ - أن هذه المسألة لا تخفى معالجة المجتمع أو الشخص فقط بل تخفى الاثنين معاً .

وبدلاً من أن تكون هذه الأنواع النصية برهاناً لعدم الوحدة في « ليل سطح » فهي حقا إشارة إلى وحدة الكتاب النصية . فوجود هذه الأصناف يعكس نوعاً ادنياً بين الشخص وبين المجتمع فقد كان من الممكن لحافظ إبراهيم أن يجعل الكلام عن المشكلات الشخصية والاجتماعية على - من شخصه الأهم ، أي الكاهن سطح . فيصبح العلاجي . لكنه بدلاً من ذلك أوكل الميادين المختلفة إلى أشخاص معتمة ، وإلى أصناف الكلام المختلفة . ومن واجب القارئ أن يجعل

مسألة اندماج الأمور الشخصية في الأمور الاجتماعية . كما أن وجود الكلام الذي يجرى حول المسائل الشخصية بعد الكلام السطحي يذكرنا بأن العلاج الاجتماعي ليس يكافئ فقد حاك حافظ إبراهيم أجزاء « الليالي » ، على نحو دون غيره ، ليحيطنا نصاً كاملاً يمتلك تطوراً أدبياً . ولكن هذا التطور لا يمثل التطور الخطي المستمر (linear) الذي قد تعودنا على اكتشافه في النصوص الأدبية الحديثة ، أي قصة أو مناقشة مع بداية ووسط ونهاية . إن التطور في « ليل سطح » متواز مع التطور الأدبي الذي يصاحبه في كتب الأدب القديمة كـ « حيون الأحياء » لابن قتيبة أو « كتاب التطهير » للحطيب البغدادي . فثلاً نجد هناك نفس الاستعمال لقطع الأدبية ، ومن خلال ذلك يلعب الراوى نفس الدور ، إذ إننا في بعض الأحيان نقرأ كلاماً منقولاً ، وفي أحيان أخرى نقرأ كلاماً مباشراً . وبالإضافة إلى ذلك فإن الوحدة الأدبية في هذه الكتب لا تلوح فوراً للناقد لأنها ليست على سطح النص ، بل يجب عليه أن يتزعمها من **البي** الراسخة في النص^(٤٠)

وهذا التحليل قد يتضح لنا في الليالي الست الأولى . وستطبع أن ندرك التطور الخاص في « ليل سطح » حين نطرح بنفذه في الليلة السابعة . إن هذه الليلة وحدها تشكل نصف الكتاب وكما قلنا سابقاً يلتقي الراوى أثناءها بابن سطح بدلاً من الكاهن ذاته . وبعد حديث طويل يدور بينهما وبين رجل كان ضحية السياسة الإنجليزية بحلول في البلاد حيث يتعلم الابن ما يريد من عادات المصريين . وتنتهي الليلة التي ينتهي بها كتاب « ليل سطح » بمحادثة بين الراوى وابن سطح من جهة ورفيق كان تلميذ محمد حمزة من جهة أخرى . وآخر الكلمات هي تلك التي ينموها ابن سطح وهو يتحدث السامعين عن الطريق الذي يجب على مصر أن تتبعه لإصلاحها وإيضائها من غفلتها .

ومن النظرة الأولى تبدو هذه الليلة السابعة كملحق لأصلها له بالليالي الأخرى . فمن جهة الأشخاص في النص يكون الراوى هو الشخص الوحيد الذي له وجود مستمر في كل الليالي . ولكن لو فحصنا هذه الليلة السابعة بدقة لأدركنا أنها تحقق وظيفتين .

أولاً تنمّر هذه الليلة القواعد النصية التي قد تعود عليها القارئ في الليالي الست الأولى ، وكذلك تكسر الخط الروائي . وبدلاً من يلتقي الراوى بـ سطح فإنه يلتقي بابن . ونتيجة لهذا الاستبدال نجد تعبيراً في طبيعة الليلة . ليس فقط على مستوى الأشخاص لكن على مستوى التعامل الأدبي أيضاً . فالتعبير من سطح إلى ابن يمثل تحولاً نصياً مهماً . وكما لاحظنا سابقاً فسطح موجود كل ليلة في نفس المكان بدون تحرك ، قريباً من الليل ، يتكلم إلى الراوى الذي لا يراه أبداً . وفي الليلة السابعة يلتقي الراوى بابن سطح الذي يحول معه في المدينة

والتعديل من الأب إلى الابن يدل على أكثر من تحول اتعاق سطحي بطبيعة شخصيته ، ككاهن جاهل ، يحاطب الناس على شاطئ النيل ولا يرى أبداً ، يشير إلى وجود سرمدى ، بينما الابن

المرتبط بالجهل بشكل خاص ، وقد أشرت إلى وجوده في الحوار الدائر بين الشايعين الذين يتكلمان عن أقصى لغائبيهما ، كما قلنا أيضا أنه وارد في كلام سطحي عن السوريين ، وأهمية التعليم ، وسبب فصل المسيحيين عن المسلمين الذي رآه سطحي في رفض المسلمين أن يدخلوا أولادهم في مدارس المسيحيين . ولما أجاب الراوي أنهم قد بعثوا تلاميذ إلى بيروت للتعليم قال سطحي : « يسخر في مصر عشرة ملايين من الخوص عن بناء كلية ؟ »^(١١٠) . ولما أجبنا الصحفي الذي تقدم ذكره لاحظنا أنه ترك المدرسة عندما فقد أباه^(١١١) . وهذا سبب دعا سطحا لأن يقول له إنه وقع فيما وقع فيه من الخيانة .

إن موضوع الجهل يرتبط بسطحي ارتباطا خاصا . ولكن قبل أن نتحدث عن هذا الارتباط نود أن نقول شيئا عن كلمة « جهل » . ويدلل أجنار جولديزير (Ignaz Goldziher) في دراسته عن الجاهلية أن المقابل الأصلي لكلمة « جهل » هو في الحقيقة كلمة « حلم » . ومع أننا نجد أن استعمال كلمة « حلم » على هذا المثال فإن هذا الاستعمال هو مثبت بمعنى أنه ثانوي لكلمة « جهل »^(١١٢) . فمثل الأول لهذه الكلمة ، في النص الذي بين أيدينا ، عكسها بكلمة « حلم » إذ قرأنا عن حلم النيل وجهل الأمة . لكن الارتباط بين العلم والحلم موجود أيضا . فمثلا عندما يسأل ابن سطحي العتي عن نفسه يقول : « وأين مكانك من العلم ؟ وأين منك منزلة الحلم ؟ »^(١١٣) .

وهناك تبدو لنا أهمية سطحي في شخصيته التاريخية . فهو قد تكلم في الجاهلية وتباً بوقت النبي ، أي بوقت الحلم والعلم . وفي هذا النص ، على الأقل ، نظر المؤلف إلى زمن جاهلي ، واختار سطحا يشير إلى وقت يلعب فيه العلم دور القيادة . هذا الاختيار ليس حروبا . ولو تذكرنا كلمة الراوي عندما سمع الصوت لأول مرة وقال : « أم جعل الله لكل زمن سطحا »^(١١٤) ، تأكيداً من أن حافظاً قد فهم الدور المهم الذي أعطاه للصوت ، وأنه أراد أن يعبر عن رأيه في أن الأمل ليس مفقوداً ، وفي أن طريق العلاج موجود .

وهذا الطريق بالنسبة إلى للمعنى الأهم ، أي الجهل ، هو فعلا التعليم . لكن أي نوع من التعليم ؟ لقد أشرنا أثناء تحليلنا لتكلام السروي أنه كانت لدينا اختيارات شخصية في كل من الحوارين الأولين ، أي بين الشايعين وبين الشيخين . وقد وضحتنا أيضا أن الاختيارات كانت معاصرة بين الشايعين وتقليدية بين الشيخين ؟ أي أن حافظاً قد كان له وهي هذه المشكلة بين الحديث والتقديم . فليست هناك إحدى معاجلة عندما طرح التعليم كوسيلة للعلاج وقدمه سوريين حديثاً وتقليدياً . بضاف إلى ذلك أنه يوضح - من خلال ابن سطحي - أن وجود الاثنين معا واجب ، إذ يقول : « حصل الإصلاح أن بدأ الكتاب وتبني الجامعة في وقت معا ، حتى إذا نخرج الأول نصف إنسان ، أطلعت الثانية إنساناً كاملاً »^(١١٥) .

ونتيجة لهذا النص تنبئ ضرورة وجود الحديث إلى جانب القديم ؟ أي أنه يجب على الأمة المصرية أن تبني الحديث وتعود نفسها عليه لكن بدون هلاك القدم . وهذا هو في الحقيقة موقف إيديولوجي ، يصمم بالإضافة إلى ذلك موقفا جاليا وأدي

بوجوده المادي يشير إلى الوقت الحاضر فتجونه في القاهرة المعاصرة هو إذن حائل يتفق مع المصوى . بضاف إلى ذلك ما نود أن ننبه إليه من أن النيل ، كمحمل لسطحي ، يميز عن القاهرة كمحمل للناس . فمن هو القارئ الذي ليس له معرفة بأبدية النيل ، والذي لا يستطيع أن يقرر بين هذا النيل المخال للثابت وبين الحياة الزمنية العابرة في القاهرة ؟

وعلى هذا الخط ليس لنا نقد حق أن يدهش من أن الليلة السابعة تحتوي مواضيع متنوعة ، وتطوى على أسلوب يتنازع بكثرة الوصف تنقل هذه الليلة من عالم الكاهن إلى عالم القاهرة المعاصر ، حيث تظهر نهاية الكتاب واقعية ، ومن ثم تنقل من العام إلى الخاص . والوسيلة الثانية التي تحققها الليلة السابعة تتألف من أصداء أدبية للمسائل التي ناقشناها الليالي الست الأولى . فمثلا نمر مرة ثانية على وجود الصحف ، وعلى مسألة السياسة ، ومسألة الأجانب ، ومسألة اللغة ، وعلى مسألة التعليم . ولقد كانت هذه المواضيع بالطبع للمواضيع الرئيسية الموجودة في الليالي الست الأولى .

هكذا نجد مواضيع الليالي الست الأولى مجموعة في الليلة السابعة . لكن تناول حافظ لها في هذه الليلة لا يتم من جهة نظرية بل من خلال الحياة الواقعية في القاهرة اليومية . إن هذه الليلة - من حيث هي ليلة أخيرة - تمثل ختاماً لاكتشاف الكتاب ، لأنها تؤدي وصيغتين ، فهي أولاً : تجمع وتلخص المسائل التي سبقناها النص ولا تكرر هذه المسائل - ثانياً - بل ترسمها رسماً جديداً^(١١٦) .

لقد اشتمل تحليلنا حتى الآن على الوحدة ، والتطور من خلال الترتيب ، أي أننا ركزنا على وحدة النص البنيائية (structural) ، حيث تتفق وحدة الترتيب ووحدة المعاني .

لكن توجد أنواع أخرى للوحدة والتطور في « ليالي سطحي » . ولو أخذنا المعنى الأهم في الكتاب ميزنا الأسلوب الذي تتبعه حافظ إبراهيم عندما صاغ هذا النص . وبدون شك فإن المعنى الذي يبدو في بداية الكتاب وفي نهايته هو الجهل . لكن الجهل يلعب دوراً مركزياً في النص ، إذ ترتبط به معان أو مواضيع أخرى ، كالتعليم والهمة وفصل الأجانب عن المصريين .. الخ

في بداية الكتاب نتفق مع الراوي وهو على شاطئ النيل . وعندما يلاحظ جبهة فوق الماء يجانب البحر قائلاً : « إلى متى يمسح حملك جهل هذه الأمة لكسالك ؟ »^(١١٧) وفي نهاية الكتاب عندما يصبح ابن سطحي الراوي والعتي يقول (وهذه هي فعلا آخر جملة في الكتاب) : « ونحن إنما نفعل ذلك ليندب الغريب بأموالنا ويسخر من جهائنا »^(١١٨) . إن ظهور هذا الموضوع في البداية وفي النهاية يدل على أهميته المستمرة في النص . وهو موجود في ليالي أخرى . فمثلا في الليلة الخامسة عندما يتكلم سطحي إلى الصحفي يقول له إنه وقع فيه من الخيانة^(١١٩) . ويستطيع أن سوق العديد من هذه الأمثلة اللاحقة التي تشير وحدها إلى هذا المعنى . ونحن هنا نبحث عن ماهية هذا المعنى وعلاقته مع المواضيع الأخرى . فالتعليم هو - فعلا - الموضوع

نقد ذكرنا سابقا تطور الليالى في هذا الكتاب وقلنا إن التطور يشبه التطور في كتب الأدب القديم . ونستطيع أن نرى على ذلك القول بأن وسائل الوحدة الأدبية في ليالى مطيح هي أيضا تقليدية

وبالنسبة إلى الموقف الخيالي السابق الذي أورده حافظ إبراهيم مقترحا استعانة الحديد إلى جانب القديم قد استلهم في ليالى مطيح استغلا لا حياء أي أن الكتاب ليس محاكاة للطراز الكلاسيكي بل هو نيوكلاسيكي (Neoclassical) بالمعنى الأصيل لهذه الكلمة ؛ فقد أخذ حافظ إبراهيم للمواقف والوسائل

المراجع :

- (١) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ، تحقيق وتقديم عبد الرحمن صدقي (القاهرة : دار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤) . وقد استعملنا هذه الطبعة في دراستنا .
- (٢) انظر مثلا عن «ليالى مطيح» : شكرى حياء «القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي» (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ودراسة في مصر (القاهرة : دار الجيل للطباعة ، ١٩٧٤) ص ٤٨-٥٧ .
- (٣) حياء حياء «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» (١٨٧١-١٩٣٨) ، (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٣) ص ٧٧ وما يلي Roger Allen «An Annotated Translation and Study of the Third Edition of Hadith 'Isa Ibn Hisham» Ph. D. Thesis, Oxford, 1968
- ص ١٦١ - ١٦٨
- لقد أن أشكر صدقي روجو آل الذي أعطاني نسخة من «تأصيل» مطيح
- (٤) انظر «شاعر النيل في سطور» في طاهر الطائسي «شوقي وساطع» (القاهرة : دار الهلال ١٩٦٧) ص ١٠١ - ١٠٢
- (٥) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٣
- (٦) نفسه ص ١
- (٧) نفسه ص ١٥
- (٨) عبد الرحمن صدقي «تقديم ليالى مطيح» ص ١٦١
- (٩) شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ٨٦ - ٨٧
- (١٠) انظر مثلا
- Hamdi Sakut, The Egyptian Novel and its Many Trends 1913-1952 (Cairo, The American University Press, 1971).
- Roger Allen, The Arabic Novel A Historical and Critical Introduction (Syracuse Syracuse University Press, 1982).
- شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ١٩ شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ٨٨ محمود تيمور ملاح وخضوع في كتاب شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ٨٨ محمد خيري خلال «الأدب المقارن» (بيروت : دار العودة ودار الثقافة ، ١٩٦٢) ص ٢٤٢ . محمد وفول سلام «دراسات في القصة العربية الحديثة» (الإسكندرية : دار المعارف ، ١٩٧٣) ص ٧٠ . حياء حياء «تطور الرواية» ص ٧٨ وقد وضع من موسى دراسات عن لقائه في الأدب العربي المعاصر
- Matti Moosa, «The Revival of the Maqama in the Modern Arabic Literature» Islamic Review, 57 (1969).
- (١١) «تطور التاريخي للمقامة قد أصبح المؤيدون أن يكتبوا على نفس الطراز مقامات فدوى مصونا تعليميا انظر مثلا
- C. E. Bosworth, A Madama on Secretaryship al-Qaiqashandi's Al-Kawakib Al-Dumyya li-Mawazib Al-Badriyya, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, xxvii (1964)
- R. B. Serjeant, A Maqama on Palm Protection (Shurabshi) Journal of Near Eastern Studies, 40 (1981) ص ٣٠٧ - ٣٢٢

الخيالية والأدبية من الأدب العربي القديم ونرى منها طرزا جديدة

ومناسبة هذا المهرجان الذي يقام بعد مرور خمسين سنة على وفاة شاعر النيل نستطيع أن نفهم نص حافظ إبراهيم بوصفه نصا يمتلك وحدة أدبية ووحدة مصوية . وأهم من ذلك نستطيع أن ندرك أنه من الضروري أن نفهم تشكيل النص الأدبي فيها كاملا ، ليدلنا هذا - بدوره - على المعنى الذي تركه لنا - أي للأجيال المقبلة - حافظ إبراهيم . ونتيجة لذلك فمن الواجب أن نصح «ليالى مطيح» لحافظ إبراهيم إلى جانب المؤلفات للبدعة في تراث الأدبي العربي .

- (١٢) انظر مثلا : عبد الرحمن صدقي «تقديم ليالى مطيح» ص ١٦١ ، حسن كامل الصديقي «شوقي وحافظ ومطران» في الهلال : عدد خاص عن أحمد شوقي ٧٦
- (١٣) ١١ (١٩٦٨) ص ٩٢ طبع محمد حياء «الناشر للبائس» في «أبولو» ذكرى حافظ إبراهيم ١١٠ (١٩٣٢) ص ١٣٩٨ . قارن بهذا ما كتبه الدكتور طه حسين وحافظ وشوقي «(القاهرة : مطبعة الإحياء ، ١٩٣٣) ص ١٩٦ - ١٩٨ .
- (١٤) محمد الطريفي «حديث عيسى بن هشام أو طرفة من الزمن» ، تقديم من أدهم (القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤)
- (١٥) انظر مثلا
- Roger Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham, A Reconsideration» Journal of Arabic Literature, 1 (1970) ٩٩
- Roger Allen «Poetry and Poetic Criticism at the Turn of the Century» in Studies in Modern Arabic Literature, ed. R. C. Oetle (Warminster: Aris and Phillips, 1975) ٩ - ٨ Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham» Thesis.
- ص ١٦١ - ١٦٨
- الطائسي «شوقي وحافظ» ص ١٢٩ . أحمد محمد عيسى «سيرة حافظ» في «أبولو» ذكرى حافظ إبراهيم ص ١٣٩٢ . شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ٨٠ ومايلي . حياء حياء «تطور الرواية» ص ٧٧ ومايلي
- (١٦) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٢٩ - ٣٠ الطريفي «حديث عيسى» ص ٢٦٥ - ٢٦٦
- (١٧) انظر مثلا
- Allen, «Hadith 'Isa Ibn Hisham», Journal of Arabic Literature.
- ص ٩٩ Sakut, Egyptian Novel
- الطائسي «شوقي وحافظ» ص ١٣١ - ١٣٢ شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ١٩
- تطور الرواية» ص ٧٧
- (١٨) ص ٨ ومايلي .
- Allen «Poetry and Poetic Criticism»
- Matti Moosa, Poed, «Al-Muwadhihi's Criticism of Shawqi's Introduction» in Modern Egypt Studies in Politics and Society, eds. Elie Kedourie and Sylvia Haim (London: Frank Cass, 1980) ص ١١٤ - ١١٤
- (١٩) شكرى حياء «القصة القصيرة» ص ٨١
- (٢٠) أحمد شوقي «شيطان يتكلم» ، تحقيق محمد سعيد الريان (القاهرة : مطبعة الاستقامة ، ١٩٥٣)
- (٢١) انظر خلا : ابن هشام «المسيرة النبوية» (القاهرة : المكتبة التوفيقية ، ١٩٧٨) ج ١ ص ١٦ - ١٨ الطريفي «تاريخ الزمر والنوك» ، تحقيق أبو الفصل إبراهيم (القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨) ج ٢ ص ١١٣ - ١١٢ انظر أيضا السويدي «مروج الذهب ومناهل الخمر» (دمشق : مؤسسة صيرفاني ، ١٩٧٠) ج ٢ ص ٣٩٤ - ٣٩٥
- (٢٢) حافظ إبراهيم «ليالى مطيح» ص ٤
- (٢٣) نفسه ص ٧

(٣٩) نشر كتاب

Structure of Avarice The Bakhala in Medieval Arabic Literature
(Leiden, E.J. Brill, Structure and Organization in monographic
Arab Work. Al-Tafti of Al-Khatib Al-Baghdadi, Journal of
Near Eastern Studies, 40 (1981). ص : ٢٢٧ - ٢٢٥

(٤٠) قد تكلم بعض النقاد عن « ليل مطيع » كمنهج غير كامل مع إشارة إلى أن الطبعة
الأولى كانت تقتصر على الكتاب الأول فقط، وجود كتب أخرى ليل مطيع لا
يقتصر على أول الكتاب الأول غير كامل ولا يقتصر وحدة أدبية بل تشمل طبعه
« الكتاب الأول » بل أن حافظاً قد كتب هذا النص لديهم وحدة . انظر مثلاً
م.الرحمن صديق « تقديم ليل مطيع » ص ١٦٦

(٤١) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ٢٠

(٤٢) قصبة ص ٩٠

(٤٣) قصبة ص ٢٣

(٤٤) قصبة ص ١٣

(٤٥) قصبة ص : ٢٠

Ignaz Goldziner, Muslim Studies (Chicago Aldine, 1966) (٤٦)

٢٠٧ - ٢٠٨

(٤٧) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص ٨٥

(٤٨) قصبة ص ٠٤

(٤٩) قصبة ص ٨٨

(٧٧) قصبة ص ٠

(٧٨) قصبة ص ٠ ١٥ - ٣

(٧٩) قصبة ص ٠ ٤ - ٨ - ٩

(٨٠) قصبة ص ١٣

A. F. Kilito, « Le Genre Satire une introduction. » Studia Islamica (٨١)
XL (1976).

(٨٢) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ٢٩ - ٣٠ للرحمن « حطبت عيسى » ص
٢٦٦ - ٢٦٥

(٨٣) حافظ إبراهيم « ليل مطيع » ص : ص : ٢٣

(٨٤) قصبة ص ١٤٠ ونبيل

(٨٥) قصبة ص ٨

(٨٦) قصبة ص : ١٨

(٨٧) قصبة ص ٨

(٨٨) قصبة ص ٨

(٨٩) قصبة ص ١٧

(٩٠) قصبة ص ٣١ - ٣٢

(٩١) قصبة ص ١٢ - ١٥

(٩٢) قصبة ص ١٢

(٩٣) قصبة ص ١٣



التشاعر الحكيم

قراءة أولية في تشعر الإحياء

جانب عصافور

لكل شاعر كبير رسالة ينطوي عليها . يشعربها في داخله كأنها سبب وجوده ، ويعبأ في إبداعه كأنها العلة الأولى التي يصدر عنها هذا الإبداع . ويقتدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة ، إيمانه بمحدوى الحياة ، بشعربها كأنها دين جديد ، بحمل الهداية لمن حوله ، ويقترح بإخلاص لمن يلوذ به . قد يتمثل إبداع هذا الشاعر في رؤية ، أو رؤيا ، وقد يبدو هذا الشاعر كأنه القليلة أو عرافا للمنبئة ، وقد تتلمص هذا الشاعر روح قدس أو نقطة حكمة بي ، وقد يتقلب إلى ساحر يماكن نظام الأشياء أو يبدو محسوسا تتجسده الرؤى ، وقد يصر صوب المستحيل أو يخلق فوق مدائن التعلل ، ولكن أيا كانت الصورة التي يتجلى بها الشاعر ، أو نراه من خلالها ، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة ، تصله بنا بقدر ما نتصله هنا .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط ، الشعر - في جانب أصيل من تراثنا - بالعلم ، وبقرن بانفظة والدراسة ، ويتفاعل مع الحكمة والنوّة . إن أهم ما يميز الشاعر - في هذا الجانب من التراث - هو تلك «الغفنة» التي تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما يطر سواه . وذلك «المعلم» الذي يمكن الشاعر من تعرف علاقات لا تحيط على أذهان معاصريه . وتلك «الدراسة» التي يرفع بها الشاعر الاختلاف بين الاختصاصات وذلك «الشعور» الذي يلتفت الشاعر إلى المعنى الكامن بين الأشياء والكائنات^(١).

ويشير الترابط الذي يصل بين هذه الكليات ، في مجال دلالي واحد ، إلى بعد معرفي . ينطوي عن مدلول أخلاقي . يجعل الشعر قريب «الحكمة» بمعانيها القديمة ، وسما ذلك للمعنى الذي قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : إن الشعر عند العرب ، كان علما ، لا علم لهم فوهة . فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة^(٢) . والحكمة التي يتحدث عنها عمر بن الخطاب قريبة «العلم» . من حيث هي معرفة الحق لذاته . ومعرفة الخير من أجل العمل به . و«الشاعر الحكيم» - بهذا المعنى - هو «العالم صاحب الحكمة» ذلك الذي يقرده فأمله إلى الحق : ليهدى إلى «العلم بحقائق الأشياء» . ودمج من الجهل والسفه وبهسي عنها . إنه الشاعر الذي تنطوي حكمته على «علم» . و«غفنة» . و«دراسة» . بكل ما يقرن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية ، وقدرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية .

ولقد وصلت هذه القدرة المزججة بين الشاعر والنبي ، في محال دلائل واحد . ولذلك وصف النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) الشعر بصفة من صفات الأنبياء ، وهي «الحكمة» ^(١٣) ولم يتردد - كما تذكر بعض الروايات - في أن يقب على بيت طرفة

ستبدى لك الأيلم ما كنت جاهلا

ومأنيك بالأخبار من لم تزود

بقوله : «هذا من كلام النبوة» ^(١٤) . ولقد قال أبو عمرو بن العلاء : وكانت الشعراء عند العرب ، في الجاهلية ، بمنزلة الأنبياء في الأمم ^(١٥) . ورؤي عن كعب الأحمار قوله : «إنا نجد قوما في النبوة نأجبهم في صدورهم ، تنطق ألسنتهم بالحكمة ، وأظلم الشعراء» ^(١٦)

ويؤكد هذا المحال الدلائل الذي يصل بين الشعر والنبوة - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر في الحياة ، ومكانة الشاعر بين البشر ، فهو أحد بين الشعراء وأصحاب الرسالات ، وذلك على أساس ما في إبداعهم من «الحق والصدق» والحكمة وفصل الخصيب ^(١٧) . ولقد قيل : «إن رتبة الشاعر .. تكسبه مهابة العلم» . ونكسوه جلال الحكمة ^(١٨) ، وذلك لينصل لجلال الحكمة بالسورة ، فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر ، من حيث قيمته وجلوه ، في وجه أي تيار متعادي له ، أو أي دعوة تنتقص من شأنه . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد رَدَّ جدوى الشعر إلى ما ينطوي عليه من حق وحكمة ، وإذا كان ابن رشيق قد رَدَّ قيمة الشعر إلى ما ينطوي عليه من جلال الحكمة ، وما يكسبه به من مهابة العلم ، فإن حارماً القرطاجي وصل بهذه الحدود وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية ، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها ، فرجع الشعر إلى مصاف النبوة ، وأزل الشاعر منزلة أكرم الخلق ، فقال في حاشية لافته

«كثير من أمثال العالم - وما أكثرهم ! - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة . وكان القدماء من عظم صناعة الشعر واعتقادهم فيه عند ما اعطوه هؤلاء الزعانفة ، على حال قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال : كان الشاعر في القديم يُنزل منزلة النبي ، فيعتقد قوله ، ويُصدق حكمه ، ويؤمن بكلماته . فانظر إلى تفاوت ما بين الخالين : حال كان يُنزل فيها [الشاعر] منزلة أشرف العالم وأفضلهم ، وحال صار يُنزل فيها منزلة أخس العالم وأقصهم» ^(١٩)

قد يقول إن حارماً القرطاجي يتحدث عن وضع «قديم» . لا نمتنع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة ، أو بتأثير فيه الشاعر الحكيم عن النبي ، كما حدث مع ظهور الإسلام . وما نكرر - في باب القرآن الكريم - من سبب حاسم للتشابه بين «النبي» و«الشاعر» ، أو بين «القرآن» و«الشعر» . وتلك حقيقة لا سبيل إلى تجاهلها . ولكن يظل التسلسل اللافت بهذه الصلة ، بين النبي

والشاعر ، عند حارم القرطاجي ، والتلويح اللاهث بها في أوجه «أمثال العالم» و«أحساء الشعراء» ، أمراً له معري لا سبيل إلى تجاهلها . إنه المعري الذي يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة سميرة . وأن هذه الرسالة للتميزة تحصل بالحكمة التي تنسى ، وتهدى ، تحصل الشاعر بالبشر لأنه منهم ، وتغيره عنهم لأنها تزد إليه هدايتهم . فديود هذا المعري بالبعد المعري لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة ، أو قدرات إنسانية مرة أخرى ، ولكن يظل كلا الطرفين متجاوبين في الدلالة التي تؤكد قيمة الشعر وأهميته . يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة هذه يصل بين قدرات الإنسانية بشعر الحكيم والقدرات للتحالية التي تقترن بالنبوة الدالية للسورة ، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية في آن

ولذلك تنطوي الصلة بين الشعر والحكمة ، في تراثنا ، على دلالات متقاربة ، تصل بين الشاعر الحكيم وبين الكاهن والعراف ، مثلاً تصل بينه وبين النبي الملهم صاحب البصيرة ، وتصل به أخيراً - بينه وبين الفيلسوف - بحكمة الحكمة . وإذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتشويق والكشف ، في التصورات الجاهلية ، فإن حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة ، في التصورات الإسلامية . الأحداث ، وذلك على أساس من الاتصال بـ «العقل الفعال» الذي يعبر حقائقه على محبة النبي ، أو تبع فيها لما يُبسى «العقل استغاده» الذي ينطوي عليه الفيلسوف . وإذا كانت حكمة الشاعر تصبه بالفلسفة . وهي «حكمة الحكمة» . بكل ما يقرن بها من تأمل في الطبيعة وماوراءها ، فإن هذه الحكمة تصله بالنبي ، من منظور فلاسفة كالفارابي وابن سينا ، وذلك على أساس من «الحكمة» التي تغير طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة في آن ، فتعيد الاتصال «القديم» بين الشعر والنبوة ، ولكن يخصصه في سياق جديد ، أصبى سياقاً يمكن حارماً القرطاجي - تلميذ الفارابي وابن سينا - من الحديث عن عجائب «القوة للتحية» في الشعر ، والدفاع عن «رسالة» الشاعر على السواء ، وذلك ليؤكد للتصوفة ، من أمثال ابن عربي ، بعد ذلك ، بين «الحكمة» و«المراج» الذي يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق للصلقة ^(٢٠) .

وعندما نرد التصورات التزاوية الحديثة على قدميها ، ونصل بين ما قاله حارم القرطاجي وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله ، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وبلغ إليه النبي الكريم عندما قال : «إن من الشعر لحكمة» ، ونرجع بذلك كله إلى للمضادات العربية الأولى التي وصلت بين الشعر والكاهن والعراف والنبي معا ، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبي . ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم ، من حيث مصدره ، بقوة علوية ، أهمها «الروح القدس» الذي أعان حسان ابن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم ^(٢١) ، أو يرتبط هذا الإبداع بقوة إنسانية خالصة ، تقترن بالملهنة والدرابة ، أو العلم والشعر ، أو بالحكمة والبصيرة .

ولذلك نكسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً متعالياً ، في مستوى من مستوياتها ؛ فتوجه صوب المطلق ، وتسمى إلى ما وراء الطبيعة ،

لصل بين الشاعر والشيء ، وتوحد بين الشعر والرؤيا ، مثلما توحد بين الحق والحقيقة ، غير وسيط يوحى إليه . وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة ، كشف عنه الحجاب ، ليرى حقيقة متعالية ، تهب إليه من اعلى الأرفع ، كما هبطت الشمس في عيبة ابن سينا المروقة ، أو تنجل له كما تجلت الحقيقة المطلقة لابن الفارض ، عندما قال (١٢) :

أتت في الحى نـبـاراً
ليلا فـسـتـرت أهل
فـت امـكـثوا فـسـل
أجـمـد هـدـى لـل
دوت مـهـما فـكـات
نار لـكـلـم قـبـل
نـوـدبت مـهـما كـفـاحـا
رقدوا لـسـبـالـى واصل
حـى إذا مـاتـدالى الـ
مـهـلـات فى جـمـع شـمـل
مـاتت جـبـالى ذكـا
مـن هـيـبـة التـجـلى
ولاح سـر عـلى
يـسـر مـن كان مـثل
وصرت مـوسى رـمـالى
مـذ صار بـعـلى كـلى
لـمـوت فـيـه حـسـبـى
وفى حـبـابى قـبـل

ونكتب حكمة الشاعر الحكيم طابعا تأمليا ، في مستوى ثان من مستوياتها ، فتوجه صوب الإنسان والطبيعة ، وتوحد بين الشعر والرؤية ، لتائل بين الشاعر والفيلسوف ، وتصل بين معنى الشاعر ومعنى المؤرخ صاحب الأبنام ، فيغدو الشعر تأملا في الكائنات والأشياء ، ونصرا في تعاقب الدول والمصادر . وقد تنطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية ، أو تقرن بها ، فتصل بين الشاعر والمعلم ، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف ، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض ، بعد أن وصل وحيا للعالى بين الشعر وسبوات السماء ، وذلك في إبداع ينطوى على الكشف أو التأمّل ، والتصير أو التخيّل ، والتشريع أو التوجيه .

ولكن أيّا كان الطابع الذى تتخذه الحكمة ، وأيا كانت الشخصيات التى يخصصها الشاعر الحكيم ، فإن المستويات المتعددة بلحكمة تتحاوب في أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية . وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين نتاج الشاعر الحكيم والحقيقة فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات المعبرة

الفترة بها ، أو المستخلصة منها . وعندما تتحاوب المعبرة والحقيقة ، في إبداع الشاعر الحكيم ، يصبح هذا الشعر مصدرا للمعرفة ، ومشرعا للسلوك . أعنى للفترة التى تعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأنوار التى يؤدبها الشاعر الحكيم ، فهى معرفة تتحرك بين المطلق والبسبى ، وتجاوب ما بين السماوات والأرض ، تتحد بوارق النبوة أو لوامع التأمل ، مثلما تسرب في الطرقات ، أو تعوض في أعمق الإنسان . وشأن المعرفة - فى ذلك - شأن السلوك المترتب عليها ، و التقرن بها ، ذلك الذى تعدد أبعاده الدلالية بدوره ، بحيثوى علاقة الإنسان بالمطلق ، وعلاقة الإنسان بالطبيعة ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، وأخيرا علاقة الإنسان بنفسه .

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من الاداج الأولى النكبة في نراتنا ، بل لهذه النموذج الأصل الأساس ، تتكرر صوره في عصور هذا التراث ، وتسرب عناصره في شعر شعرائه الكبار . قد يصدق هذا النموذج - ظاهريا - تحت وطأة التحولات الاجتماعية ، أو يحتمل - مؤقتا - تحت ضغط القهر السياسى أو التزمّت الدينى أو الاعتذار الاجتماعى ، ليحمل هذه النموذج أو نماذج معايرة أو مصادرة وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر ، وتتعدد مستوياته من شعر إلى شاعر . ولكنه يظل باقيا كامنا ، كأنه واحد من هذه الاداج العلب Archetypes التى حدثنا عنها كارل يونج ، تلك الاداج الأولى الحقيقة التى تنشر أعراضها وصورها ، ولكن يظل جوهرها الثابت قاعلا ، تنشئ به تجلياته للفترة بغير الزمان والمكان والأشخاص .

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم في تبرير الشعر وتأكيده أهميته ، مثلما تجلّت عناصر من هذا النموذج في شعر الشعراء الذين آمنوا بمجدوى الشعر في تفسير الحياة ، أو توجيهها ، أو تعبيرها ، أعنى الإيمان الذى دفع شاعرا ماجنا - فى الظاهر - كالنابسى ، إلى إدراك دمالا يجرى بالعيون ، ليصل إلى نظم « واحد فى اللفظ ، شئ فى المعنى » ، مؤكدا أنه واحد « من الفلاسفة الكبار » (١٣) . وأعنى الإيمان الذى دفع شاعرا كافي تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والممدوح ، والفايز بين خلود القصيدة وفناء الممدوح وعطائه ، فيحدثنا - مثلا - عن ممدوحه الذى « شرّ صريحا بين أيدي القضاة » ، كى يحدثنا - فى مقابل هذا الممدوح - عن قصائده التى تبق « بقاء الوسى فى الصم الصلاب » ، و « تملأ كل أدن حكمة » (١٤) ، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين ، قائلا لهم (١٥) :

تنصبت فى هذا الأنام بحارنى
وسلوتم بـمـفـتـصـلات مـهـلـى

وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أى تمام يتحول الشاعر إلى حكيم مشرع ، يستن ما يقرود الحياة إلى اكتناظها ، فنربط حكمة الشاعر الحكيم بمران الحياة ، مثلا ترتبط بمبدأ مؤداه (١٦) :

ولولا خلل سنها الشعر عاوى
بـقـاة الـدى مـن لـن تـلـى المـكـارم

ولقد وصل القدماء بين أي تمام والنتى ، على أساس أنها «حكيان» ، ولكن حكمة النبي تقتزن سيرة المتوحد ، ذلك الذى يبدو غريبا «كصالح فى ثمود» ، أو من يجسده المقام «كمقام المسيح بين اليهود»^(١٧) . بيد أن هذا المحتوى للتوحد - «وقد سُمي متبنا لفظته» مما يقال^(١٨) - يعنى معجزة كلماته التى تسمع الأصم ، وترد البصر على الأعمى ، ويسهر الخلق جرّاءها ، لأنها من نتاج شاعر دحا الأرض من تجربته بها . وليست صورة الشاعر الحكيم ، فى شعر للنسبى ، سوى همل لذلك النموذج الأول الذى يصل بين للنسبى وحكيم للمرة ، أى الملاء ، ذلك الذى رأى ما لم يره للبصرون ، فى توحيده وعزله ، وذلك الذى أراد حسنة وأراد الآخرين منطقته ، على الرغم من بعد ما يهيم ؛ فاضجر فيهم صلوحا^(١٩) :

أفيلقوا أفيلقوا باغواة فإعما

ديانانكم مَكْرُ من الضلعماء

لأردوا بها جمع الخطام فأدركوا

ومادوا ، وماتت سنة اللزماء

من المؤكد أن هناك غوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج الأول للشاعر الحكيم ، فى شعر أبى نولس وأبى تمام وأبى الملاء ، ومن المؤكد أن هذه الغوارق ترداد وصوحا لو قارنا بتفصيلا بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من شعراء التراث ، بمختلف طوائفهم ، وانتماءاتهم ، وعصورهم ، وتلك مقارنة مهمة ، تكشف - لاشك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة الأدبية بعد ، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعى بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث ، فى مختلف عصوره ، وبدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيمانا متأصلا بحدوى الشعر ، مثلا كان يصل هذه الحدوى بشهوة إصلاح العالم وتغييره ، أو الرغبة فى كشفه وتصويره .

ولولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر، تلك التى تحسب الحياة ، وتسر الأرض ، وتصلح الإنسان^(٢٠) ، وذلك فى يقين لا يقل عن يقين ابن الرومى الذى قال^(٢١) :

لوى الشعر يحيى المجد والناس والندى

نصفه أرواح له عطررات

وما المجد لولا الشعر إلا معاهد

وما الناس إلا أضلّم غفوات

وكما كان هذا الوعى يقتزن بعذاب التوحد والاعزاب ، فى غير حالة ، كان يقتزن بعراء الحلم فى أن يهيم الشعر فى اكتمال الحياة . ولكنه كان - دائما - وعيا متأصلا ، يكنى وراء كل شاعر كبير ، بالقدر نفسه الذى يكنى وراء كل حركة تسعى إلى هبة الشعر .

١ - ٢

ونحسب أن أهم خاصية تطوى عليها هبة الشعر العربى ، فى

عصرنا الحديث ، هى تجلّد ذلك الوعى بأهمية الشعر فى حياة الفرد والجماعة ، وما يقتزن بهذا الوعى من استعادة «الشاعر الحكيم» بعض أدواره الأساسية فى توجيه الإنسان ، وتأمل العالم ، والكشف عن الأسرار التى تتحكم فى حركة كليها . لقد كان هذا الوعى جاب من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة ، كما كان هذا الوعى يرادف إيمانهم بقدرةهم على صياغة عوالم حيالية ، تنصّب إلى توجيه الفرد والجماعة ، واستعادة الإنسان وصحة الأسئل ، فى عام بدوئه بشر والتخلف من كل جانب وما حدث فى الفكر . عندما أدرك رحاب من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وسبحال الدين الأصاى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأسفة القائمة إلى أسفة فكرية معاصرة ، ترتبط بمطامع رغبة لهبة متميزة ، حدث فى الشعر ، عندما بدأ شعراء المكاة الطامنية للشاعر ، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية . ليسهوا - مع مفكرى العصر - فى صياغة للمطامع الرحية للنهضة . ويقلد ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم ، كان يدعهم يحقق لإحياء الشعرى . بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات .

ولقد أسهم شعراء الإحياء - بذلك - فى تغيير وقع متخلف ، أظفروا فى صياغة تطلعه إلى التغيير . عن طريق العودة إلى منابع الأصلية ، وتغيير القصيدة العربية كى تعبر عن مطامع متميزة ، تجلّت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى (١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١ - [؟] - ١٩٣٢) فى مصر ، وجميل صدق الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصاى (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فى العراق ، وغيرهم . وتصل أهم هذه المطامع بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم . فى عالم الجماعة ، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها ، وزيادة هذه الخرجة إلى مطامع إنسانية ، تتصل بأول هبة صحتها العرب المحدثون

ولقد كان الإحياء الشعرى يتحرك من منطقة الوعى بتخلف حاصر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها . وكان هذا الإحياء يفتدى طموحا إلى مستقل أفضل للجماعة ، عن طريق انتعاش عناصر الخاصية الموجبة ، لتواجه عناصر المحاصر السالبة . ويقدر ما كان هذا الوعى يكتف يبداع الشاعر الإحيالى ، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة ، وقاده حركاتها السياسية والاجتماعية . ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء هؤلاء المفكرين والقادة محسب . بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة ؛ أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعملون بها أدوار الشاعر الحكيم ، فى الخاص . ليسهوا فى تغيير الخاص . وذلك بتأمل المحاصر من منظور حكمة ، يتجاوز فيها الحكيم القديم مع حكيم جديد ، أو ينطلق بها الحكيم القديم من خلال كلمات الشاعر الإحيالى الذى صار ، فى كثير من قصائده ، نجيا جديدا للحكيم القديم

شوق وحافظ إبراهيم . إن «شيطان بتامور»^(١٧) التي كتبها شوق (١٩٠١) تشابه ، في السياق ، مع «ليالي سطوح»^(١٨) التي كتبها حافظ إبراهيم (١٩٠٧) . ذلك لأن كلا المصنفين يقوم على ابتعاث حكيم قديم ، هو محل من محال التودج الأول القليل ، ليدير حواراً مع حكيم جديد ، هو صورته للمعكة في الشاعر لإحيائها ، لكي يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضي ، ويرتعل كلاهما في الزمان والمكان ، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملاً بحكمة الماضي . والحكيم القديم - في عمل حافظ إبراهيم - هو «سطوح» ، ذلك العرف المتبني ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب ، أما الحكيم القديم - في عمل أحمد شرق - فهو الروح الأكبر ، وانس المصغر ، آدم الشعراء . بتامور «شاعر الملك رعمسيس» ، وحامل لواء البيان ، في طية ومببس»^(١٩)

وإذا كان الياء - في «ليالي سطوح» - يقوم على هد الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد . فإن هذا التجاوب يوظف خدمة غرض أساسي ، هو النظر إلى الحاضر السائب بعيد الماضي الموجب ، خصوصاً حين يرتبط هذا الماضي بحكمة السوء . تلك التي ينفذها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد ، كأنها راحة من تلك اللمحات التي تتصل فيها بعالم الملائكة [ص : ٤٦] ، فيمكنه من أن يسو بضمه «إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق» [ص : ٨٥] . ويظهر - من خلال عيني صاحبه - إلى «ما كتب بلحظ الصب» ، فتمدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم «منزلة العبد الصالح من ابن عمران» [ص : ٤٥] . وكما يرتبط الحكيم القديم - في «ليالي» حافظ - بالماضي . العرف المتبني . بقرن اللقاء مع ملء حكيم مقارب . هو أبو العلاء . ذلك الذي تتحول لروميته إلى «ربيع الأرواح ومسرح العروس» [ص : ١٩] ونهل أبياته علامة حكمة دالة . من قبل

مع نصيحة ذي لب وتجربة

هذه في اليوم ما في دهره هنا

[ص : ٨]

يصبح صوت أبي العلاء صدى لصوت سطوح . ذلك الذي يصدر الحكيم على الزمن الحاضر ، مما يعرض عليه من مشاهد وأحداث ومواقف . عبر ليال مع كأنها أيام الخلق . لكنها ليال مشعة بالحكمة القديمة . فلا تخلو من السوء

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وردت في النسخة هذا التحلي الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء في رؤية «شيطان بتامور» . تلك التي يصححها أحمد شرق هد العروس الفرعى هذا . ليد نقان وهدهد سنيان . يكشف - بالمعنى - عن ثنائية بناء العمل . بنص الفقد الذي يكشف عن ثنائية دلالاته . تلك التي يملأها الماضي معكياً على الحاضر . أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضي . وإذا كان أول انصافين . في ثنائية العنود الدالة . فهي تبدأ - يرتبط بالمشات وخطود (نذ) مع آخر سور تقام لأنه ليد . فهي لا يذهب ولا يمت (ويقتن

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، مصححاً أو ظاهراً . في ثنائية الماضي والحاضر التي يطوى عليها الشعر الإحليل في محمده . نكت ثنائية التي كشف البارودي عن جانبها الأول في بيته^(٢٠)

كم غادر الشعراء من مبرم

ولرب نال به شأو منم

في كل عصر عبقري . لا ي

بصري الغرئ بكل قول محكم

وبحافظ من جانبها الثاني في بيته^(٢١)

لعل في أمة الإسلام نابتة

تجلى لحاضرها مرآة صاحبها

وأصبح شوق من جانبها الثالث في بيته^(٢٢)

ومن هو لفصل السابق

فأعرف الفصل بها عرف

ليس إليهم صلاح البناء

إذا ما الأساس بما يتألف

وأصبح الرصد جانبها الرابع في أبياته^(٢٣)

ألا تفتنه ما إلى الزمن الخلال

لفظ من أسلافنا كل مفصال

تلونا أناساً في الزمان تقدموا

وكم عبرة فيمن تقدم قلنا

ألا فادكروا يا قوم أربع محكم

فقد فرستنا إلا بقية أطلال

وأكد الزهاوي جانباً الأخير في أبياته^(٢٤)

أرهل يسعود إلى المسرور

به ذلك العهد الأنسبل

عند تسجّر له على

عند تسفنه الديول

عند يدا كالجم يند

مع ثم أعفاه الأفل

عند تسرول المراسيم

ت وذكره مسابك يسرول

عند يده الله ضحا

ثم أيسسه المسمول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد ، من منظور مغاير ، في الثنائية الثلاثة التي يطوى عليها القصص الثرى لأحمد

محكمة لقمان (ولقد آتينا لقمان الحكمة) [لقمان / ١٢] فإن كان
هذين الطائرتين يرتبط بالحكمة المتفلة، من عالم إلى آخر، ويقترن
محكمة سليمان، ذلك الذي آتاه «الحدهد» مما لم يحيط به علما، وجاءه
«من سبأ نبأ عيسى» [يسمل / ٢٢] وإذا كان «لدلقمان» يشير إلى
بتنامور الحكيم المصري القديم - «آدم الشعراء» - وأول من خلق
بالفانية الفراء، فوق هذه العبراء - فإن «هدهد سليمان» يشير إلى
«مسيء الأبناء»، الشاعر الحديث الذي «يلبس ثوب الحكيم»
[ص: ١٤ - ١٥]

والحركة التي يتقابل فيها الحكيم الجديد - هدهد - مع الحكيم
القديم - لد - حركة تبدأ من داخل الأول في حاصر سالب، لا يبدو
منه سوى «صور مسحوة» وأشباح معوجة - وأعضاء كمنحط
«الأشلاء» - من صبيح السبب، [ص: ٢٠] ولكن هذه الحركة
سرعان ما تعدو محولا وارتجالا، عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان.
وفي هذا التحول والارتجال، يرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره
عين، ويسمعه الحكمة التي لم تسمعها أذن - ويحجب به الماضي ليعود
به إلى الحاضر السالب، بعد أن تستعرض كرة الأرض في خاطره،
وقلب صفحات التاريخ في فكره، يدرك الحاضر «من منظور
الماضي» ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم - بتنامور - وهدهد
الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء، في كل زمان ومكان، أيها
وُجدو وكذبوا! [ص: ١١٧]

بعد ذلك إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد،
في عمل شاق وحادث، يطوى على من «مكتسب» - لكنه تجاوب
بليس كل ما في الحاضر على الماضي - ولا يدرك الحاضر إلا من
خلال تعرضه مع ماضٍ موجب - مطلق في يتجابه، يبدو غائبا من
شي شائبة أو نقص، كأنه العروس المفقود الذي نطم بالعودة إليه
ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائي، في تجاوز حاضره
السالب، والارتجاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل إيجاب الماضي - في
عصوره الزاهرة، يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعي
الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته، في حق الحاضر، والارتقاء به
إلى سرلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبي الذي اقترن
بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوق بجلال حكمته، من هذا المنظر، أما
بقدرته شعرها على الوصول بالحياة إلى الاكتمال - بطريقتها الخاصة
باطمئنيح، وقد كان هذا الإيمان - على أي حال - حاد من إيمان
شعراء الإحياء بحلولي الأدب بوجه عام، خصوصا بعد أن حذر
هؤلاء الشعراء المهم الناشئة للأدب، بوصفه «معرفة الأحوال التي
يكور الإنسان المتخلف بها محبوا عند أولى الأمر»^(٢١) - إن هذه
أنصر وأعمق، تقترن مع حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون،
ومعرفة ماهية العوالم، وبذلك قال أحمد شوقي - بعد أن تقمصت
روح بتنامور - حكيم مصر القديم، وشاعرها الأول

«يا بني إن العلم والبيان خلقا ليكونا حرب الأوهام -
ونورا يخرج إليهم الأعمى من الظلمات، وإن حملهما

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصت روح سطع، حكيم العرب
القدماء، وكاهنهم الأول

«اعلم يا ولدي أن عز الأمم موقوف على عز اللغات،
وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر
علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره - وعلامة
على استعداده، فهو الذي يثبت لقبول أسباب الرقي
والعمران، ويغتنم لمساغ أنواع العلاج، ويروحه على
احتال المضاعف في سبيل النجاة، ألا ترى أنه يحاطب
الشعور، ويحدث الوجدان، فإن خلق الأول عطفة
حرث منه، وإذا نشأ الثاني إطفاء شرد عنه، ألا ترى
إذا قفط الشعور أحسن صاحبه بالحاجة إلى معرفة
ما يحيط به - فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار
الكون، ويدفعه إلى معرفة ماهية العوالم،
[ص: ٤٠]

٢ - ٢

ولم يعد الشعر - شيعة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم
الجديد - وسيلة إلى النسبة الرجعية، أو سبيلا إلى التمسك المهيب، بل
أصبح «ثوران الأرواح» وسلاح الإنسية، وهو فقط، الأمر من
يقدها، «فما يقول الزهاوي»^(٢٢)، إن الشعر «عبد» وجد مع
الشمس، «فما يقول حافظ إبراهيم» في مقدمة الطبعة الأولى من
ديوانه (١٩٠٦). هذا «العلم» ليس سري «دنة روحانية» - تنتزع
بأجراء النعوس، ولا تنحس به غير النعوس الزكية، «والأمر أنهم
سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير
بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفا
للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه
جاء على طريقة الشعر، وإن كان مشورا»^(٢٣) أما الشعر فهو
صديق البشرية، وعدو الخبوت والظلم، «فما يقول شوقي» ذلك
لأن الشاعر الحق «صادق الإنسية»، الذي «يمر بها على الخير
وربوعه، والبر ويسبوعه، ويضل بها على الحق وقيله، ويمسكها إلى
العدل وسيله» - ويلم بها على الجهل ومعناه^(٢٤)

ويقدر ما تشيّد هذه الكلمات بعض أحوال «لشاعر الحكيم»
في حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة»، في تعب
الإنسان، خصوصا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالصفة
الروحانية التي تخامر النعوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التي
تشرف على الكون في بيت منه، وبالحكمة التي تصل بين طرفة
الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك في عبارات تصل بين البعد
للمرق والنعد الأخلاق من الحكمة، ليرد شوق تأييدها على أوهام -
فصل بين الشعر وقم الحق والخير والحق

ونقد قال الزهاوي :

- لست بالشعر أبهى في كسبا
لو أداوى يوماً به إملال
أيا الشعر أمت لت متاعا
يشترى أوبساع في الأسواق
[ص : ٢٦٧]

- إذا لم يث الشعر إحسان أهله
فليس عبقراً أن يهوى بإكبار
وأحسن شعرو ما يتم انتظامه
على الأمر ، أو يندى الخيال بمقدار
وأحسن منه حكمة عربية
تدور على الأفواه كاشل الجارى
[ص : ٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج في تحديد قيمة الشعر ، لتسلي « الشعر المتاع » ،
وتصل بين الشعر والإحسان ، ولكن لنتقن بين أعلى درجة في سلم
قيمة وبين « الحكمة العربية » التي تدور كاشل الجارى .

صحيح أن شعراء الإحياء قد مدحوا ، كما مدح غيرهم من
القديما ، وصحيح أن شعرهم لم يجل من نموذج الشاعر المدح الذي
يراعى للمقتضى المتميز ، ويحرص على مقامات المستمعين حرصه على
قواعد فنائهم وأصول اللياقة . ولكن مدح هؤلاء الشعراء لم ينظر
على جوانب نموذج الشاعر للمادح الذي انحدرت به مواضع النفاق
الاجتماعي والسياسي ، فصاغها أحد المتأخرين من القديما
يقول : (٣٥)

للكلب والشاعر في حالة
بالبت أني لم أكن شاعرا
أما شعراء بأساط كفة
بسطم الوارد والمادرا

كما أن مدحهم لم يتطو على مرارة الشاعر المرأى ، عندما تدركه حصة
ندم ، تدفعه إلى ما قاله حُرُّ دُرُّ (٣٦)

كم أظلت للمنيح في حمد قوم
كان كفرأ بائدا ذاك الحمد
خرج ألقا الصدوق إلى المي
من ، وما من لوارم العيش بُدُّ

بل اقترن مدحهم عمري أخلاق ، يرتبط بالبور الذي تلعبه الحكمة -
كما « أوما - في حياة الأفراد ، ولذلك قال البارودي

الشعر زين الزم عالم يكسر
وصيلة للمدح والذام

وعندئذ تنق صورته « الشاعر للمادح » ، أو يتراجع نموذج
يصح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم ؛ فلا تغدو عبقرية
الثاني قريبة المتلاعب بالكلمات ، في عبث بهلواني ، بل تصبح قرينة
« الحكمة البائعة » التي تؤدي إلى « إقنات الأرواح إلى حقائق اجتماعية
ومادية غير متبته إليها » (٣٧) . وتقترب هذه « العبقرية » بوع من
« الكشف » ، يندو معه الشاعر الإحيائي قرين الحكيم القديم ، ذلك
الذي يمس للحياة حلاها ، ويشرح للحاجة كمالها ، وتكشف له
أسرار الماضي ، ينمى القدر الذي تكشف بصيرته عن أسرار المجهول
المكتوب بسعد العيب .

لقد كانت الحكمة - حد شعراء الإحياء - أصل الشعر ومصدر
قيمه . ولدت آمنوا بدور الشاعر الحكيم في اكتشاف مغزى
الكون . ودر ذلك يدب صبح الباري ، والتقاط المعرة من حركة
الإنسان بين قطبي الزمان والمكان ، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر
الحكيم في هدية الحجة وقيادتها . ولم يروا في ذلك أمرا هامشيا أو
ثانويا ، بل كانوا يرون في التأمل الحكيم للكون والإنسان حنة
وحردهم ومبرر قيمتهم .

وبقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف
الكبار ، من أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، آمنوا أن الصل في
التأمل الحكيم يمكنهم من تجاوز الأسلاف ، عندما يصل اللاحق
سهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم .

فبارها أهل من السبق أول

وبذل الجهاد السابقات أصير

[البارودي ٢ / ٢٥]

وبذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا ، يطوف
به الشاعر المادح على طالبي الشهرة ، بل بوصفه « حكمة » ، تتخلق
بها المعرفة في الشاعر الحكيم ، تثقل - عبر كلماته - إلى الآخرين .
فتقدمهم إلى الحق والخير والجمال ، على نحو ما هم شعراء الإحياء
هذه القيم . وكما تحد هذه المعرفة للتخلف من الحكمة أهمية الشاعر ،
من منظور الآخرين ، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده وجنواه ، من
منظوره الذاتي ، على نحو يقترب فيه غياب الشعر عن الشاعر بافتقاد
لغنى وانفاية ، بل يقترب بالحقول للطقن ، مما يقول الرصافي

هو الشعر لا أفاض عنه بغيره

ولا عن قوائمه ولا عن فنونه

ولو سلطتبه الحوادث في الدنيا

لما عشت أو مارست عيشا بلونه

إذا كان من معنى الشعر اشتغاله

بمعده للمعنى غير جوده

[٥٤٨ / ١]

قد طافا عزَّ به صخر

ورعا أذى بساقوام

فاجعه فيا شئت من حكمة

أوصفة، أوجب ناسي

[٥٣١ / ٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يهراق المدح «غصه مفهومه الشائنة»
ببقترن بالصفة، أو الحبب النامي الذي يغدو مثالا ينجح، وذلك في
صوره مبدأ مؤداة

أيها الشاعر الكريم تدبر

واجعل القول منك ذا لحكم

لا تلم اللبم. وامدح كرمنا

بن مدح الكرم ذم اللبم

[٥٣٤ / ٣]

هذا المبدأ هو الذي دفع أحمد شوقي إلى أن يحدثنا عن كيف.

يظهر المدح رونق الرجل الما

جد كالسيف يهدهي كالصقال

[الشوقيات ١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة في أبيات من قبيل:

- الحق أولى من وليك حرمة

وأحق منك بسفرة وكفاح

لامدح على الحق الرجال ولهمو

أو علَّ عنك مواقف الصاح

[١٠٧ / ١]

- ومن المدح ما جرى

وأذاع المناسبا

[٧٨ / ٤]

- واذكر الغر آل أبوب وامدح

فن المدح للرجال حمراء

[٣١ / ١]

- فلم جرى الحطب الطوال فما جرى

يوسا بمباحشة ولا بهجاء

يكسو عدته الكرم جلالة

ويشيع الحق بمن لسانه

[٢٣ / ٣]

وذلك كله لكي يبرز شوق الجانب الأخلاقي للمديح، من حيث هو
تصوير لمصائل، في مقابل للجهاء الذي هو إبراز للنقائص،

فينجانب للمغري الحكيم للمديح والهجاء، على نحو يؤكد تحول
حكمة الشاعر إلى مصباح بصيص للجرعة سبيلها إلى القيم، فيحق
لشوق أن يقول

وما خط من رب القصائد مادحا

وأنزله عن رتبة الشعر هاجبا

فليس البيان المجر إن كنت ساعطا

ولا هو روز المدح إن كنت راضيا

ولكن هدى الله المكرم ووجه

حصلت به المصباح في الناس هاديا

[١٨٢ / ٣]

٣- ٢

لذلك كله - عرف البارودي الشعر بوصفه لعبة خيالية
«يتألق وميضها في سحابة الفكر» حيث أشعنا إلى صحيفة
القلب، فيبيض بلائها نوراً يتصل بغيته بأسة اللسان، فيمت
بالوان من الحكمة، يبلج بها الخالك، ويبتدى يديها السالك.
[٥٥ / ١] وكما تحدث البارودي عن «حسنات الشعر الحكيم» في
مقدمة ديوانه، صاغ - في نظمه - صورة الشاعر الحكيم، لدى:

له بين مجرى القول آيات حكمة

يسندور على آدابها الحن والحرل

[٥٨ / ٣]

ورغم مراوغة الممار في تعريف البارودي للشعر فإن التعريف يهوى
على قوال لاهة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية»
التي يفرها المصوفة يوارق الحدس، ولكنها يوارق الحكمة التي
تبدأ - عند البارودي - من «الفكر» لتنعكس على «القلب»
فيبيض «اللسان» بورها الذي ينبج به الخالك، ويبتدى بهجه
السالك، فكانها ذلك «المصباح» الذي يحمله الشاعر في الناس
هاديا، في أبيات شوقي. وكما تقرر هذه الحكمة بأسور، يقرر
بالمداية، فلا يتحدث البارودي - شاعر - عن نفسه شيء أقل
من

- ملكت مقلبد الكلام وحكمة

لها كوكب لعمم الضياء منير

[٥ / ٢]

- فكيف ينكر قومي فضل بادنلي

وقد صرت حكيم فيهم ومثالي

[١١٢ / ٣]

- لما ليشتي لفظه دون حكمة

ولا عزى قول التت إلى الدعوى

[٢٠٠ / ٤]

وكما حرص حافظ إبراهيم ، في رثاء أستاذه ، أن يتحدث عن «كثرة
حكمة» البارودي ، حرص - في لياليه مع سطيج - أن يتحدثنا عن
حكمة المغزى ، خصوصاً حين يواعد التوحد بين حافظ والآخريين ،
فيطوي إلى الزوميات ، يهمل من معانيها ، ليروي - من حكمه حجر الله
ينبوعها في جوف ذلك الحكيم^(٢٧) . وكما يحدث حافظ عن
البارودي وأبي العلاء ، بوصفها حكيمين ، تحدث عن إسماعيل
صبري وأحمد شوقي ، في أبيات من قيل

وتسلوننا آيات شوقي وصبري

فأرأينا ما يجر الألفاظ

ملا الشرق حكمة وألباسا

في ثيابا النفوس أي ألقاب

[٥٦ / ١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجاً معيارياً في شعر حافظ
قسه ، فهو حكيم متميز ، يخالب قلبه هدوء تأمله ، ويصرفه العلم
الاجتماعي الآتي عن تأمل المغزى الكوني الذي شغل البارودي وشوقي
والزهاوي ، في قسم لاف من شعرهم . ولذلك يبدو شاعر ، في
ديوان حافظ ، حكماً يسلط المعين على البشر أكثر مما يرقب الطبيعة ،
فويتأمل الكون ، لكنه يقلل حكماً ناعماً من جهالة قومه ، ساعداً
على ما هم عليه من تواكل ، متبرداً على ما هم فيه من بؤس ، ساحر
مما ينظرون عليه من تكاسل :

وما كلف بالشعر إلا لأنه

منار لسا ، أو نكال لأحمق

[٣٤٩ / ٢]

ويتولد الشعر - «منار الساري» - من تلك «اللمعة الخيالية» التي
يتألق ومبصتها في فكر الشاعر ، ويعيش لألوانها على لسانه ،
فيعكس الوميض واللاء على قلوب الجماعة ، ليقل إليها تنوير
بهداية الذي تصح به النفوس والأرواح

إن في الحكمة البليغة للرو

ح غذاء كالمطب للأجساد

[٢٣٦ / ١]

وبور المعرفة الذي تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على السواء :

فم علوم لم تغشق كيامها

وتم رموز وحيها طامس السر

[٥٦ / ٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذي يظن على نموذج
الشاعر الحكيم عند البارودي ، فقد حرص حافظ - في رثاء
أستاذه - على أن يهمل البارودي بمكانة الماضي ، خصوصاً سلطان
(سي الحكيم) .

وحلمي أراه في غير شيء

وصعدوا بحر ذيل احتيال

[٢٢٦ - ٢٢٥ / ١]

ولقد توقف شوقي في مقدمة ديوانه الأول (١٨٩٨) ليؤكد أن نسلا من شعراء العرب كانوا حكماء لم تعرب عنهم الحقائق الكبرى ، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية . ووصل شوقي نفسه بآراءه لنسلافه ، خصوصا للمري الذي كان يصوغ الحقائق في شعره ، ويدعى تجارب الحياة في مظلومه ، ويشرح حالات النفس ، ويكاد ينال سريرتها ، والنتائج التي كان ... يبنى الشعر عبرة وموعظة ، وحكمة بالغة موقظة ، وللتنبؤ صاحب اللواء ، والسما للتي ما حاولتها في البيان سماء . (٢٢٨)

وكما حاول شوقي استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه ، أكد صلة الشعر بالحكمة ، وألح على هذا التأكيد ، في عبارات مزقيل :

الأمثال والحكم آمن آداب الأمم .

[نسواي فتنبأ عن ٢]

- تعلم حكمة الخاهرين

وتسمع في الظاهرين النطق

[١٩٠ / ١]

- عالجوا الحكمة واستشفوا بها

وانشدوا ما حصل بها في السير

[١٢٨ / ١]

- ولاخلد حتى تملأ الدهر حكمة

على نزلاء الدهر بعلك أو صبا

[١٤٧ / ٣]

- والشعر ما لم يكن ذكرى وعاطفة

أوحكك ، فبهر تقطع وأوزان

[١٠٣ / ٢]

- اسمع ففانس ما يأتلك من حكمي

والهممة لهم لب نالده وهي

[١٥١ / ٤]

- علمت بالعلم الحكم

علمت بالنجم الكريم

كما يقول البارودي ، أو من خلال لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتمتع متزاها ، ويأتي بأبيات ، كأنه «هدهد سليمان» ، لو لجأنا إلى استعارة شوق الأماسية في «شيطان بتاتور» ويقلب الشاعر الحكيم حينه ، في هذا التحليق ، وهو يحور ما بين السموات والأرض ، بعد أن اتحد الخيال له براه ، فيصيح له مجال التحيل ، «ويتسع له مكان القول ، ويستعيد على لائحته الكتب ، ولا توحيه صدور العلماء» . ويندو الشعر - في النهاية - تأملا لا يخرج عن كونه أنشادا وحكمة ، وهما لا يكونان إلا من عليم مخرب «(١٠)» .

٣ - ١

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العلم المخرب» ، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذي لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء ، يتصل كلامه بنوع خاص من الحقيقة ، هي مصدر الحقيقة التي تبحث الخوض الأول للشعر الحكيم ، والشاعر الحكيم ، فتصنع ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التي تنطوي عليها الأشياء ، واستخلاص المعنى الذي تقترن به حركة الكائنات ، ويتربخ في الشاعر إيمان أشبه بإيمان المرسل ، أعني إيمانا يندو معه الشعر قدرا مقدورا ، بحمله صاحبه كأنه الرسالة ، أو النبوة ، لا يملك فككا كما بدأ بعد أن :

نصر الله بالحقيقة والحكم

حمة فالتفتا على صولجانه

[الشوقيات ٢ / ٩١]

ولكن تعود «الحقيقة» و «الحكمة» لتبرز في سياق متجاوب العناصر ، يتأغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة ، في آيات الرصافي :

فصرك إن الشعر صمصام حكمة

وإن الهوى معدودة من قبوه

إذا جنى ليل الشكوك صفته

عليه ففراة بفجر يقبسه

تقوم مقام الدمع في نفاثته

إذا الدهر أبكاني برب منونه

وأجمله للكون مرارة حيرة

فيظهر لي فيها خيال شؤونه

فأبصر أسرار الزمان التي انطوت

بما دار في الأقطاب من منجونه

[٥١٦ / ١]

ويندو الشعر ، في هذه الأبيات ، قريب للمعرفة التي تتصل بالهوى ، أو - على نحو أكثر حرية - قرين للمعرفة التي تصعبها الضلوع (= الهوى) كما يصعب الضائع (= الهوى) السيف الصارم اللامع الذي لا ينشئ (= الصمصام) . «كما يتصل «صمصام

قد يكتف معي الحقيقة» و «الخيال» اللذين يتحدث عنها شوق ، في بيته ، عن «الحق» و «الخيال» اللذين تحدث عنها ابن عربي ، مثلا ، في بيته «(١١)» :

إعما للكون عيال

وهو حق في الحقيقة

والذي يفسهم هنا

حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربي ، المتصور صاحب الكشف ، و «رؤية» شوق ، للتأمل بحسب الحكمة ، ولكن يظل «الخيال» ، عند شوق ، قرين الحقيقة ، من حيث هو كذا الذي تتجلى فيه ، ومن حيث هو محلا الذي يتجلف ونمها على الأنساج والأفئدة . ولقد قال شوق : «الحقيقة ثقيلة فاستعبروا لحقائق العلم خفة اليان» [أسواق الذهب ص : ٢٣] ، مثلا قال الزهدوي :

إعما الشعر في الحقيقة أصل

والخيالات كلها ألقاب

[ص : ١٩٦]

ولقد زعمت عصبه ، فما يقول شوق ، أن أحسن الشعر ما كان يواد والحقيقة يواد : «فكأنها كان بعيدا عن الواقع ، منحرفا عن الصور ، محانا للمحتمل ، كان أدنى في احتقادهم إلى الخيال» . وأجمع للجمال والجمال . وليس الشعر كذلك في حكمة شوق . إنه قرين تأمل النظام الذي يحكم حركة الكون ، وقابته الكشف عن الحقيقة التي ترق بالإنسان عن المنافع المثلثة في الحياة الدنيا . وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المتأنس للحقيقة ، بل للعالم الذي :

أبوى الحقيقة منه والحقوق إلى

وكن بناء من الأخلاق بناء

[٦ / ٢]

ولا ترمط غاية شعر النهاية ، في حكمة شوق ، حاجات الصبر المادي الذي تتوقف عليه سعادة الإنسان ، في هذه الحياة الدنيا ، ذلك لأن الشعر «من كاليات الصبران الأدبي الذي تأم النفس عند الحقيقة المحسنة ، والمادة المجردة ، وتعمل في بعض أوقاتها إلى النقل بشعورها من عالم إلى آخر ، ومن قصاء إلى سراء» . هذه الثنائية التي يتعارض فيها الصبران المادي مع الصبران الأدبي ، وتعارض فيها الحقيقة المادية المحسنة مع الحقيقة الروحانية المجردة ، ثنائية مطلقة في حكمة شوق ، تقترن بتعارض العقل مع الهوى ، والروح مع الجسد ، في الحكمة القديمة ، ولكنها تتجاوب ، في هذا السياق ، مع ثنائية أخرى ، ترتبط بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك معناها ، وذلك من خلال لون من التحليق يدرك العقل فيه مائتات :

الحكمة ، والمعرفة ، في هذه الأبيات ، ترتد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم ، حيث يسر العقل أسرار الزمان ، ويكشف التأمل صيرة الكون ، فتعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر ، لتغدو الحكمة سلاحاً يواجه وائب الدهر ، ويفرى ليل الشكوك

ويسطع «مصمص الحكمة» ، في الأبيات ، على نحو يذكر بهاؤه تلك «اللمعة الخفية» التي ضاعت حكتها ، في شعر البارودي ، فكانت كوكبا «معم الصياء» متراً ، وبفتن «مصمص الحكمة» . في هذا السياق ، بالحقيقة التي تسطع في حياة الشاعر ، كالمصباح ، تنقل نور من إلى الآخرين حوله ، فذكرنا «مصمص الحكمة» ، بما قاله شوقي : «الحكمة مصباح يهديك حتى في وضوح النهار» . وعندما يتجاوب «المصمص» مع «المصباح» بفتن الشعر بالمبدأ للنص . في بيتي الرهاوي

الشعر مبدئي الذي استصفته

والشعر ديني في الحيلة ومدهي

والشعر مصباح أزيل بهوته

ما في لبائي معنى من غيب

[ص ٥٦٤]

ويسطوي تشبيه «المصباح» على دلائل متداخلة في هذا السياق ، فتقرن أولاهما بسور المعرفة التي تضيئ للشاعر حياته ، وتضيئ للآخرين حياتهم ، فيكشف الشعر كالمصباح - أسرار الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان . على المستويين العام والخاص :

ولرب لعلية كمؤتلق النسا

يخلو الشكوك يفيها للمحوض

[الرسال ٣٠٧ / ٢]

وتفتن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية ، يتحول فيها سور المعرفة إلى منار ، يهدي خطى السائرين ، فيكشف الشعر كالمصباح - معالم الطريق الذي يسلكه الفرد والجماعة :

لسوره في كل جنح نهدي

وهديه في كل عطف نهدي

[البارودي ١٨٢ / ١]

وقد يسرب بعد علوي ، بفتن بوحى قدسي ، في الدلائل المتداخلة تشبيه للمصباح ، فتألف «الحقيقة» و «الحكمة» . بعد أن أمر الله بها فكانتا على «صولجان» الشاعر ، لبعد الشعر :

هدى الله الكريم ووجهه

جملت به للمصباح في الناس هاجيا

[الشوقيات ١٨٢ / ٣]

وقد يسير بعد إساق على دلائل التشبيه ، فيقل «المصباح»

قرين تأمل عقي ، لشاعر يقول عن نفسه

في أنا المصباح ، لست بضائع

حتى أكون فراشة المصباح

[الشوقيات ١٠٨ / ١]

أو يقول لميره

يكفك مصباح من العلم مائع

به لعقول السائرين تير

[لرهاوي ١٦٨ / ١]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء للحكمة ، في نرف الحقيقة ، خصوصا عندما تحايلهم هذه الحقيقة لتجلبهم :

يتوهجون ويطنفون كأنهم

سرج معزك الرياح الأربع

[الشوقيات ٦١ / ٢]

وقد يتجاوز البعدان الدلائل ، في النهاية ، تجاور التأمل والرحى ، في رثاء الزهاوي لأحمد شوقي

قد كنت أول شاعر بث الهدي

للناس فيما جاء من ألواح

باكوكبا قد كاد بمحو نوره

صدأ الدخني أحسن به من صاح

وقد انطفت وما هنالك موجب

إلا نفاذ الزيت في المصباح

[ص ٦١٢]

وبطل تشبيه «المصباح» - في تقب دلالته - فرب «الحقيقة» التي التمت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر ، أو الشاعر ، لتكرر مقترنة بالحق ، ملحمة دالة ، في أبيات مثل

- إذا أنا قصدت الفريد فليس لي

به غير تبيان الحقيقة مقصد

[الرسال ٢١٢ / ١]

- وأنشدته بجلو الحقيقة بالهي

ويكشف من وجه الصواب قناعا

[الرسال ٣٥٦ / ١]

- لذلك جعلت الحق مصب مقاصدي

وصيرت سر الرأي في أمره جهرا

[الرسال ١٨٢ / ١]

- والشعر ليس ينفع إنشاده

حتى يكون عن الحقيقة معريا

[الرسال ١٣٩ / ٢]

- تعودت إنشادي القريض المهلبا

ونزهت نفسي فيه أن أنكدها

بالجماعة ، يؤكد التكرار البعد الأخلاقي من حكمة الشاعر . ولكن تحول الحكمة - في بعدها الأخلاقي - إلى « حُكْم » قاطع ، يعدو معه الشعر « مصمص حكمة » ، يحرص على اليأس سبيل السلوك ، فعلى ما فيه من سطوة على النفوس . وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم

في الشعر حث الطامعين إلى العلا

وفي الشعر زهد الناسك المزعج
[١١٩ / ١]

مع بيت الرهاوي

تشقى الأخلاق راشدة به

وبغيره الأخلاقي لا تشقى
[ص ٥٨٣]

ليج الرصافي صورة الشاعر الحكيم ، من عناصر أخلاقيه لائحة ، على النحو التالي :

وما يتفح الشعر الذي أنا قائل
إذا لم أكن للقوم في الضع ماعيا
ولست على شعري أروم مطوية
ولكن تصح القوم جل مرايا
وما الشعر إلا أن يكون نصيحة
تسقط كلالا وتبهر نايبا
وليس سرى القوم من كان شاعرا
ولكن سرى القوم من كان هاديا
فلعلمهم كيف التقدم في العمل
ومن أي طرق يستغنون للعاليا
وأبلى جديد الفئ مهم يرشده
وجدد رشدا عندهم كان بابا
وسافر هم راقا حسب ظمهم
يشق الطوامي أو يحوب الموايا
وإن أفندهم حطة قام مصلحا
وإن لنفهم فبسة قام راقبا
[٣٥٢ - ٣٥٣ / ١]

ويؤكد هذا التجاوب ، بين الشعراء الثلاثة ، البعد الخلقى للحق والحقيقة ، في رسالة الشاعر ، يؤكد - من ثم - ما سبق أن صاغه البارودي ، نثرا ، في مقدمة ديوانه ، صلتا قال « ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس ، وتدريب الأذهان ، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الأخلاق ، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لدى رجة مسرح » [٥٦ / ١] .

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقي للحكمة على بعدها المعرفي . ومهما البعدين في سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة الأنبياء ،

ومن أجل حب للحقيقة لم أكن

مع الزمن القاري إذا ما تقيا
[الرصافي ٢ / ٦٥٤]

- عفاه على الدنيا إذا لمره لم يعش

بما بطلا يحصى الحقيقة شته
[البارودي ١ / ١٩٣]

- أنا في حياتي بالحقيقة مفرم

وأقولها جهرا على الأشهداد
[الزهاوي ٥٢٥ /]

- وسأبلى على الحقيقة عا

فإن هاض من جناحي كلال
[الزهاوي ٥٨٨ /]

- الشعر حر يسفل

الذي يرى الحق فيه
يقرب الحق إن قسا

له إلى سامعيه
وليس يصح يومئذ

من الطريق النزيه
[الزهاوي ٣٤٦ /]

- إن الذي خلق الحقيقة خلقا

لم يخل من أهل الحقيقة سجلا
ولربما قتل الغوام رجلا

قيل الغوام كم أصبح سجلا
أو كل من حامى عن الحق اتقى

عند السواد ضلالتا وذو لانا ؟
[الشوقيات ١ / ١٨١]

- لم تدر أمة إلى الحق إلا

بهدي الشعر أو عطى شيطانه
[الشوقيات ٢ / ٢٩١]

- بي الأرض هل من سامع فأبى

حديث بصير بالحقيقة عالم
[الرصافي ١ / ٣٩٨]

- صف الحقيقة للشبان بالقلم

فكل ظنى أن الوقت قد حانا
[الزهاوي : ٢٨٩]

كن بالحقيقة معمارا وإن جرحت

وأعلن المر كل السر إعلانا
إذا وعى الناس ما تنبيهه من حكم

آبوا إليك زرافات ووحلانا
[الزهاوي : ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار للبح للحقيقة والحق - في مثل هذه الأبيات ، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح ، من حيث علاقته

نجحت القيمة المطلقة للشعر، من حيث علاقته بالإنسان والزمان، ونحو «حكم» الشعر الذي يصلو عن شاعر متعين في زمان متعين إلى حكم أولى مطلق، يتجاوز الزمان والإنسان والمكان. ومن هنا يتطور اتجاه قصيدة البارودي، تلك التي تبلو كأنها أول «بيان شعري» لشعراء الإحياء.

للشعر في الدهر حكم لا يبرره
ما بالحوادث من نقص وتغير
بسم بوم، ويهوى آخرون به
كالدهر يجري مجرى مجرى ومصور
له أوابد، لا تسلك سكرة
في الأرض ما بين إدلاج وتغير
من كل حال في طلق
بهتال بالبهر نفاس الماض
يجرى مع الشمس في ليل كهرة
على إطار من الأضواء مسود
طارق البرق إن مرت، وتركه
في جوشن من حيك العز مژد
صالح لم تزل تغل بالنس
لدهر في كل ما فيه مصور
يزهى به كل سامر في أرومة
وتنقى الناس به كل مصور
لكم بها رنحت أوكاد مملكة
وكم بها غنحت نفاس مفرور
والشعر ديوان أخلاق يلوح به
ما عطف الفكر من بهشو وتغير
كم شاد مجدا، وكم أودى بمثبة
رأى وعظما بمرجور ومغفور
أنق زهير به ما شاده هزم
بين الفطاح حديت جده ما فور
وقل جزل غرب الزبرقان به
لبياء منه بهدع غير مجور
أعزى جرير به حي الثمر، فإ
عادوا بهر حليث منه مشهور
لولا أبو الطيب المأثور منطق
ما صار في الدهر يوما فذكر كافور
[١٥٣ / ٢]

ومن السهل أن تلاحظ القيمة المطلقة التي تصفها قصيدة البارودي - وقد أوردتها كاملة - على «حكم» الشعر، من حيث هو حكم ثابت، متعال، مطلق، يتأني على النقص والتغير. ولذلك غزرت الأثر الذي يحدده الشعر في الأخير بقلده الشعر على تعبير مصائر الكائنات. ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود الزمان والمكان، لتهمين على حياة الإنسان وتتطوى هذه الفاعلية على قوة كوية، تجرى مع الشمس، أو تطارد

البرق، فتدو قوة مطلق، تسيطر على الدهر نفسه، ليطلق آثارها، كأنه وسيط من وسائطها، فيقتل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، ليصبح مبعثا على الزهو، أو حورا على الخوف، ومصدرا لعمران الأرض بالخير، أو مصدرا لإحقاد نفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دنة، طرفاها «الحكم» المطلق للشعر وزمانه الدهري الأولى من ناحية، والنسبة المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المصود من ناحية أخرى. وذلك ليقرر الطرف الأول بالثبات، ويقرر الطرف الثاني بالتغير.

وتفترق قصائد الشعر - في هذه الثنائية - بحركة العناصر المادية في الطبيعة، مثل الشمس والبرق والسحاب المصور، بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، وذلك لتعبر «القصيدة» نفسها، في سياق مقارب:

كالبرق في عجل، والرهق في زجل
والهبت في هلال، والنيل في قمل
[٣٢ / ٣]

وتتطوى صورة الشاعر الحكيم، المصنعة في الأبيات، على بعد كوني، يقارب بينها وبين محرم الأسطورة، فيتجاوز البعدان المرق والأخلاق لحكمة الشاعر مع عناصر إحصاب كوني، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوز معه حكم الشعر وعناصر الإحصاب في القصيدة، لينشك من كليتها نموذج الشاعر الحكيم، في هذه الصورة الملائكة، من قصيدة أخرى لبارودي:

له البهجة الفراء يسرى شعاعها
إذا هام ألقى الفهم، والنفس الأمر
نزاحم ألفوا الكلام بهدوه
فلو نحن من صوت نكاه لها هدر
له قلم لولا غزارة فكره
لحقت لديه السحب، أو نقد البحر
إذا اعتصمت بالليل فله رأسه
نفجر من أطراف نخها الفجر
[٦٨ / ٢]

وليس من المهم أن نوقف - تفصيلا - عند المدلول الأسطوري لهذه الصورة، بل الأهم أن نلاحظ أن دلالتها للمعرفة والأخلاقية على السواء، تلك الدلالة التي تتواشج فيها عناصر الصورة - نوحج المحبة الفراء والأشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المصنعة المصنعة بضم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل - ففترت حكمه سور للمعرفة ومارة الأخلاق على السواء، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - هذه أسطورية يتسم بها الشاعر الحكيم عن الآخرين، أعنى العجز الذي يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، ما حركته للعامة لعناصر الإحصاب في الطبيعة، والتميز الذي يصل بقية الشر، من يتفوق القصيدة، بحركة متعقدة، لعناصر تتحول إلى مفعولات للحركة المعالجة

وطبيعي أن نذكر حكمة الشاعر - في هذا السياق - بكوكب «محم الصياح» ، أو «منار الساري» . ولكن نرى حركة السياق نصها ، من «المنار» الأرضي إلى «الكوكب» السماوي ، فنحن انفسنا بانبثاق ، والرجل ، والحيث ، والسيل . وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه ، ويتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى ، فيقرب من نموذج «الحكيم» ، ناقل للمعرفة وحامل الحبيب ، صاحب موسى النبي ، ذلك الذي تخضر الأرض تحته أيها حل . يقول البارودي عن نفسه ، في قصيدة أخرى :

بفت مدى عصبي ، وارتدت سبعة

جئت بها أفتى على قدم الحضر

[١٦ / ٢]

وعندما يبدو حركة لثانية الدالة . في قصيدة البارودي ، من حركة العناصر والأفلاك ، في السماء ، إلى حركة الإنسان في الأرض ، ليتعارض الإنسان مع الإنسان ، لتجل الثانية من تعارض مفيد : طرفة : حكمة الشاعر ، وحرور السلطان وإذا تجووت «أركان مملكة» مع «كل سام أروته» ، في هذا المستوى من التعارض ، يتجاوب «الشعر» مع «كل مصور ينق البأس» من «أنفاس معرور» ، ولكنه التجاوب الذي يجعل الشاعر طرفاً يتصاد مع حرور السلطان ، على نحو يذكر - مثلاً - بالتصاد بين «الحكيم» وبينما «وه المثلث دبلن» ، في «كيلة ودمعة» ، أو بالتضاد الذي ينطوي عليه بيت الرصا

إن المثلج فوق عرش ذكائه

يعلو المثلج فوق عرش سريره

[١١٩ / ٢]

ويبدو الشاعر الحكيم ، في هذا التعارض الأخير ، أقوى من بذلك ، أو لغزورين من طعنا ، فيريش «حكيم» أركان ممالك العدل ، وتدمر «حكيم» أركان ممالك الشر ، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور .

ويستلزم البعد الأخلاقي لحكم الشاعر ، في علاقة الإنسان بالإنسان ، ليصبح الشعر «ديوان أخلاق» ، بصورة الفكر . بعد بحث وتغير ، ليتعارض الشاعر مع الآخرين ، تعارض للمشرع والمشرع لهم ، أو تعارض العقل والهمى ، وأخيراً تعارض المعارف وطالبي المعرفة . وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين ، يكتب ما يمكنه فكر الشاعر - في «ديوان أخلاق» - طامعا مطلقا ، يقترن بالحكم الدعوى للشعر ، وزمانه الأولى ، في مقابل تعبر الإنسان وفناء عالمه .

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنساني المتعب الذي يحسنه مرآة الشعر - أو «ديوان الأخلاق» - ويُنقِ الشعر على الصورة للمعكبة هذا الأصل . وكما يصيب التغير الأصل بموارص اللبوس وحوامل القاء ، تبقى الصورة حل حالها ، في الشعر ، تتأني على التعبير ، وتقاوم الفناء . هكذا أتق حُكم شعر زهير (حكم القيلة) على قمر

ابن سنان (سيد القيلة) الذي ذهب به الدهر ، وحفظ حكم الشعر انكسار الزبرقان (الغزى) أمام الخطيئة (المفتر) ، مثلاً أتق حكم الشعر على غزى بنى عمر (القيلة) في مواجهة جرير (المفرد) ، وصالة كاهن (السلطان) بالقياس إلى النبي (الشاعر) ، فلا يشت - في النهاية - سوى حُكم الشعر ، ذلك الذي لا يتغيره ، بالحوادث من نقص وتغير

وتكرر هذه الدلالة ، في شعر البارودي ، ولكن يسرب حدود الشعر ، وثبات حكمه للطلق ، ليعدى الشاعر ، فيتحول الشاعر - بدوره - إلى كائن غنده كنهاته . مثلاً تتحد قصائده صور كل ما تمكسه . ولا عربة لو انعكس التشبه ، فيقاس البارودي بخود الأهرام - في الدهر - إلى «خلود الدراري والأوابد» من شعره ، [٦١ / ٢] فإلهم أن يكرر هذا العصر الدال :

قول باقي على الأحباب

[١٠٥ / ١]

- سبق به ذكرى على الدهر خالدا

وذكر الفنى بعد الميات مخلوده

[٢٣٨ / ١]

- سبذكرى بالشعر من لم يلا

وذكر الفنى بعد الميات من العصر

[١٧ / ٢]

- ومعات من أتق على الدهر فاهلا

يؤلف أشعار المصاني ويجمع

[٢٤٧ / ٢]

- ومعات من أهلك تهب باسمه

ونذكر عنه صاغات المصانف

[١٣٥ / ١]

- إذا قلت بيتاً سار في الدهر ذكره

سير الحيا ما بين حرب ومشرق

[٣٤٩ / ٢]

- ولي من الشعر آيات مفصلة

تلوح في وجحة الأيام كالألحال

[١١٤ / ٣]

- نيل العظام ، ويبق ذكره أبدا

في كل عصر له صيغ وزنم

[٤٨١ / ٣]

لنقل - مع البارودي - إن «خلود» شعر قرير قدرة الشاعر على أن يضم «شتات الكون في بحر أحرف» [٢٨٠ / ٢] ولكن هذه القدرة قريبة حكمة يقر لها بالمعجزات الأنس والحال [٣٣ / ٣] ، ذلك لأنها قادرة على أن تلت حياة في الأشياء والكائنات ، أو تشع الدمار في أعنى الأشياء ، هي - من ناحية - «تسمى» على الدنيا بكل ما يعمرها ويكنها [١٧ / ٢] - وير

ثالث - من ناحية أخرى - على جبل «لأنهار في الدو ريد» [١ / ٢٣١].

إن الشعر الحكمة قوة غير مطلقة ، في هذا السياق ، تمتع
بخصب وتمييز الجذب ، ونقترن بما يشيع الحياة أو يبيع الحياء ، ولذا
كانت القصائد - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين
الإدلاج والتهجير ، أو الليل والنهار ، لتعبر كل ناد وتشد كل مجد ،
وتتحرك ما بين النور والظلمة ، في السماء ، تحرى مع الشمس
لتنشر على الأرض إطاراً متقدماً من الأصواء ، وتطارق البرق لتسكنه
السحاب الثقيل بالنظر ، تملو هذه القصائد بعضها ، عند شرق ،
قربة نصب الأرض وخوة الزمان ، على نحو لا يتعارض فيه نصب
الشعر مع جذب الأرض نصب ، بل يتجاوز الشعر قدرة الريح
للقطرة بتجدد المكائنات

أي نور الريح من زهر الشعر
سر إذا ما استوى على أفقائه
سرمه الحسن والبشاشة بها
تستحمه نجده في آفاقه
حسن في أوائه كل شيء
وجمال القرص في بعد أوائه
ملاك طيلة على ربوة الخط
سد ، وكسرية على صولجانه
أمر الله بالحقيقة والحكمة
فالتفتنا على صولجانه
[المشوقات ٢ / ١٩١]

وبعد «الشعر» يفتن بالثبات ، في هذه الثباتية الجديدة ، في
مقابل الريح الذي يفتن بالتغير ويبدو «رياح الشعر» سرمدياً ،
يتجاوز تقب الزمان وتبدل المكان ، أما «رياح الطبيعة» فيظل
حارصاً ، غابراً ، لا يدوم ، يد يدرك ما يدرك الحوادث من نفس
وتعبير ، فلا يخلد - في المكان - سوى ذلك الملاك (الشعر) الذي
تلك «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه . ولا غربة في ذلك
عالمه رتبة ، لا يجهلها إلا من جفا طبعه ، وبما عن قبول الحكمة
سمعه ، «بما يقول البارودي [١ / ٥٨].

٣ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوي على أعداد
دالة ، لأن هذا الارتباط لا يبعد للشاعر أهمية نصب ، بل يقرن
هذه الأهمية بمجموعة من الأدوار التي يؤديها الشاعر في حياة
الجماعة . وكما يؤكد هذا الارتباط الأهمية للمعرفة للشعر ، من حيث
هو وسيلة أساسية في تعرف الحقيقة ، يؤكد هذا الارتباط أهمية
أخلاقية ، يتعدى معها الشعر مصدراً للفهم وموجهاً لها . وعندما
تتحارب الأهمية المعرفية مع الأهمية الأخلاقية يعلو الشعر كشفاً
وتأملاً ، وتشريعاً وتعلماً على السواء .

ويرتبط الشعر بالكشف ، من حيث هو عمل تحيل ، تتألف فيه
القطعة مع الصورة ، ويتأثر فيه العقل مع الخيال ، ويتجاوب فيه
الشعر مع الوحي ، ليعدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة ، بمعنى
تقرب إلى معناها الديني . قد تبيط هذه الحقيقة على الشاعر كما يبيط
الوحي ، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التي تفيض على الأهيلة ، لكنها
تقترن بلحظات كشف ، يجعل فيها العيب ، قصيبه انماضي
وللتقبل .

وللشعر عين لو نظرت بنورها
إلى الغيب لاستشغلت ما في بطونه
وأذن لو استصحبنا نحو كاتم
صمت بها من حديث قسوسه
[الرمال ١ / ٥٤٧]

هذه العين التي ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب ، وهذه الأدل التي
يسمع بها الشاعر حديث القرون ، هي الأهيلة التي تضع الشاعر في
حضرة الحقيقة ، لتضع صورتها ويرى أقطارها ، فتصبح له بؤرة
بالأشياء . وقد حدثنا بحبر الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات
الأهيلة ، إذا صادقت نفساً شافهة ، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن
يحول بهذه القوة ، في ساعة واحدة من الزمان ، في المشرق
 والمغرب ، والبر والبحر ، والسهل والخبيل ، وفضاء الأفلاك وسعة
السموات ، «ويتجلى من الزمان الماضي وبده كون العالم ، ويتجلى
فناء العالم» (١) .

وبعد وصل الماراني بين البؤرة والأهيلة ليبرر حكمة التي انق تبيط
من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى ، ويمبرها من حكمة الفيلسوف التي
تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى ، وذلك على أساس أن
الإنسان - الذي تبلغ قوة الأهيلة - حله - نهاية المكان - يقبل في
يقظته عن الحقل المعال المجزئات الحاضرة والمستقبلة . ويرى ،
فيكون له كما قبله نبوة بالأشياء الإلهية (٢) .

والشاعر الإحيائي ، بما يرى نفسه ، في بعض سياقات
قصائده ، أشبه - بمعنى من المعاني - بهذا المسمى الذي يتحدث عنه
الماراني . إنه حكيم صاحب بصيرة ، ترجمه الأهيلة - كالمراقب - إلى
الملا ، فيرى مالا عين رأت ، ويسمع مالا أذن سمعت أو تنعكس
الحقيقة على عينه ، في أسواق صمائها ، كما يعكس النور على المرآة
المنقيلة ، فيكشف العطاء عن سمه وبصره ، يبدو اشاعر كائناتاً

بعد محال الفكر لو حال أهيلة
لأنك بظهر الغيب ما الدهر لاجل
[البارودي ٣ / ٧١]

له تحت أمتار العيوب ، وفوقها
عيون ترى الأشياء ، لا وهم وهم
[البارودي ٣ / ٣٠٠]

إن عملة هذا الشاعر
لها من وراء الغيب أذن صميمة
وعين ترى مالا يراه بصير
[البارودي ٢ / ٣١]

ذلك لأنها مجتلة تعمل في خدمة الحكمة التي توحد بين وجود
الشاعر وظهور الحقيقة ، فيبدو الشاعر عنه بمثابة على من محالها

أنت الحقيقة إن تحجب شخصها

فلها على من الرمان ظهور

[الشوقيات ٣ / ٧١]

ولا يوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقي فيكتور

هو جبر

كثيف الخطاء له ، فكل عبارة

في طيها للقارئ ضمير

[٣ / ٧١]

أو يخاطب بأقل مما يخاطب به حافظ إبراهيم شكير .

نظرت بين العيب في كل لغة

وفي كل عصر ثم انتشأت بحكم

لم تحل المرمى ولا غرو إن كنت

لك الغاية القصوى فانك ملهم

[١ / ٦٦ - ٦٧]

وعندما يبدو الشاعر « ملهماً » ويبدو الشعر « هدياً » الذي الكرم

وجهه » تتجاوب دلالة ما قاله شوقي

وسماء وحى الشعر من متعلق

سلس على نول السنان يحرك

[٢ / ٨٣]

مع دلالة أبيات الزهاوى :

- أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطاً

من اللأ الأعلى إلى اللأ الأدنى

[ص : ٢٧٠]

- وهو إلى الرسمى بمنه

تأ من قدم بالنسب

[ص : ٥٥٨]

- ويكشف الحق إن الحق

حق عن الشعر احتجب

[ص : ٥٥٧]

- ما نظمت القريض إلا بالها

م جديد من السماء لغنى

[ص : ٤٣٦]

لتنجور الشاعر مرتبة البشر العاديين ، في هذه الدلالة ، فيلو

وأسمى من البشر : [زهاوى / ٥٤٥] ، لما يبط عليه من وحى

وما يتجلى له من كشف ، وما ينطوى عليه من إلهام .

وعندما يقتدى الشعر بالحقيقة الخاطبة من اللأ الأعلى إلى اللأ

الأدنى ، في هذا البعد الدلالى ، يتحد الشعر والشاعر بصورة

« الطائر » ، ذلك الرمز للعرق الذى يحمل الحقيقة هابطاً بها من

الأعلى إلى الأدنى ، ومن المقدس إلى الدنيوى ، أو يصعد ساجداً
ورامحاً ، ليصل بين البشر والأنبياء ، وبين الأحياء والآلهة ، فيحمل
البشرى والعلامة ، في صعوده وهبوطه ، مثلاً فعل « الصعود » مع
« سلبان » ، و « الهامة » مع « نوح » ، و « البرق » مع « أبى » في
« الأسراء » (ولتذكر « الصعود » والنسر المعبر - « اليد » - الروح
الأكبر في « شيطان يتامور » ، إذ يصعد الأول مع الثانى ليأخذ
« الحكمة القراء »)

والشعر - في هذا السياق - قريب النفس الذى يسمو بالأرواح
« إلى عالم اللطف وأقطار السماء » . لكنه يعود بهذه الأرواح إلى
الأرض - كما يعود « طير الله »

هو طير الله في ربه

يسمى الماء إليه والسماء

روح الله على الدنيا به

لهى مثل الدار ، والنفس الفناء

تكسى منه ومن آثاره

نفحة الطيب وإشراق النهار

يرسل الله به الرسل على

فترات من ظهور وعفاء

كأنا أذى رسول ومضى

جاء من بوى الرسائل الأداء

[الشوقيات ٣ / ١٥ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - « طير الله » - يتحول الشاعر به

فيصبح « طيراً » ، يأخذ الشعر

..... باليد من حل

كما طائر من حالى يتفضض

[الزهاوى / ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوى / ٦٣٤] يخلق فيها فكر

لشاعر [الزهاوى / ٣٤٥] ، فيطو فيها « كتحديق نسر » [الزهاوى

/ ٢٥٧] ، أو يبط هبوط الصعد ، أو البلبل :

يجعل الفن غيراً صافياً

غريق البحر إلى جيل طلاء

[الشوقيات ٣ / ١٥]

ويظل هذا الشاعر - « الطائر » - مطوياً على حكمة البوّة ، في

حالى صعوده وهبوطه ، ذلك لأنه يصعد - في الحال الأول - من

تأمل اللأ الأدنى ، كأنه « روح تهاوت حة » ، وتسرى به الضمة .

كالبراق ، خارج حدود الزمان القريب ، هو الشاعر الذى

تخذ الخيال له برافاً فاعلى

فوق السها يستن في طيرانه

ما كان يأمن هثرة لو لم يكن

روح الحقيقة ممكاً بعينه

فأتى بما لم يأت به من تقدم
أو تطلع الأذهان في إتيانه
[حافظ ١ / ٩٣]

وتقرب دوال مثل «روح الحقيقة» و «البراق» بين طيران الشاعر
وإسراء الأنبياء . خصوصاً عندما تلج الدلالة على شعر حافظ ،
ويقرن التحقيق طون من الإعجاز ، تصوعه أبيات من قبل

أطلق عبيهم من سماء خياله
وحلق حيث الوهم لا ينجش
وحياه بما فرق الطبيعة وقعه
فأكبر قوم مائتاه وعظموا
وقلوا نعدانا بما يحجز النهى
فلسا إذن آتاه يزعم
ولم ينهه الناس لكنه امرؤ
بما كان في مقدوره يتكلم
لقد جهلوه حيلة ثم ردهم
إليه الهدى فاستغفروا وترحموا
[١ - ٦٨ - ٦٩]

وكي تشير لأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تطوي عنها علاقة
الشاعر بالآخرين ، تذكر المفارقة بتوحد الأنبياء . وعربهم في قومهم
غربة «صالح في نموده» . فكانهم للشاعر الذي قبل

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
[حافظ ١ / ٩٣]

وكي المعرفة التي يصوي عليها الشاعر - «طير الله» - «مرحان»
«تجاوز» - اتصال به وبين غيره - «نوى الاعراب والتوحد» -
وتشقق به إلى من حوله - كما ينقل النور من الشمس - أو
الكوكب - أو النجم - أو النار - أو المصباح - ويغدو وجود الشاعر
بمع قرين ضوء ماصع - يقرنه بالحقيقة الحلية والحكمة الواضحة -
كأنه السير الذي يستق مع مؤلف الأنبياء (٩٣)

ويتحرك الشاعر على الأرض - بطوف على الناس - بالحنان
والرعى ، مشفقاً على حساده ، مستغفراً لعدائه - يحوى عالمهم
بقلب

حوائج
كأنهن لودى الخفق أرجاء
أو يشير إليهم بيد لها إلى العيب بالأفلام إيحاء
في كل أملة لها إذا اتيجت

بموقد يزعد ولزواج ونفواء
أو يحاصيهم بصوت

... .. عيد الراسيات له
كما عابده يوم السار صيحاء
[الشوقيات ٢ / ٨]

أو بصوت :
فيه من نعمة للزماير معي
وعليه قداسة التزميل
[الشوقيات / ١٣٨]

وتقرن بوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب ، لينحارب البعد
المعروف مع البعد الأخلاق ، تجاوب قول الزعماوى عن المتن
إن يكن أحمد تبا في القوم
م لما إن عليه من تريب
فلقد كان الشعر يوحى إليه
سورا للإصلاح والتهذيب
[ص ٧١٦]

مع قول حافظ عن شكبير
أناسهم بشعر عفرى كأنه
سطور من الإنجيل تلى وتكرم
[١ / ٦٨]

مع قول شوق الحقيقة المسلمين
والشعر إنجيل إذا استعملته
في بشر مكسومة وسر هوار
[٢ / ٣٩]

وتتحقق دلالة جديدة من هذا التجارب - تقرب - حيث
والشعور - وحياء الشعور الحق في النفوس - فتتدفق الدلالة في
بيت حافظ عن شوق

وفي الشعر إحياء النفوس وزنها
وأنت لرى النفس أعذب مع
[١ / ١١٩]

مع بيت شوق عن النوى محمد (صم) :
بكل قول كرم أنت فائده
لحي النفوس ويحي ميت أهم
[١ / ١٩٧]

لبصى هذا التوافق معى على الدلالة المصصة في بيت شوق
أيا الزهراء قد جاورت قدري
مدحك ، بيد أن في انشباب
[١ / ٧٦]

وإذا كان لكل بي آية ومعجزة ، فاشعر معجزة اشعر وبيته
إن صائده ، آيات حكمة ، [البارودي ٣ / ٥٨] و «آيات مقصده»
[البارودي ٣ / ١١٤] تماثل «آيات موسى التسع» في الإكبار
[حافظ ١ / ١٤١] وتماثل «آية يوشع» [البارودي ٢ / ٥٥٥] في
الإعجاز ، هي

شعر من التنق الأعلى يؤيده
من جانب الله إهام وإحاء

إن معجزة الشعر القصيدة معجزة دبية ، في هذا السياق ، تقدر بمعجزة الأنبياء وكتبهم ، وتتجاوز قدرة الإيس والحى ، تبقى حادثة على الدهر .

على النفوس وتبقى وهي ناضرة
على الدهور بقاء السبعة الطول
[بارودى ٣ / ٣٥]

واليت الأخير للبارودى ، لكن الدال المراءى في نهايته يعطى على ملول مزدوج ، يجمع - في إشارته - ما بين المعلقات اسبع والسر السبع الطول من القرآن الكريم^(١٥) ، فهو دال يتجاوب مع غيره من الدوال ، ليصل حكمة الشعر بالكشف . ويصل حكمة الشاعر بحكمة الأنبياء ، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى تصور إسلامي متأصل ، لاسيل إلى مجاهله .

٤-٢

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوعى الذى تفوده ، روح الحقيقة ، بل يوقف إزاء الصيغة ، يبحث فى الحقيقة فى الأرض ، بعد أن خلق وردها فى السها ؟ إن الشعر الحكيم ، عندئذ ، يتحول إلى بشر يخاطب بشرا ، ولا يسجد بحركة العناصر العادة فى الطبيعة بل يتصل بها ، يرقبها ويتأملها ، بوصفها رموزا متصلة به . لكنها مؤثرة فيه . ومرتبطة بنظام هو جزء منه ، فيبحث فيها عن المعنى والمعنى ، من حيث هو

رموز لو استطعت مكنون سرها
لأنفرت مجموع الخلائق فى سطر
[بارودى ٢ / ٥٤]

ويروح الشاعر ويعدو كل يوم إلى هذه الرموز ، فيها يقول البارودى ، ليبنى «أزاهير علم» ويبحث «أفعال رموز» . لكنه يدرك أننا

إننا عاقبتنا قُلْ رَمَزٍ بَدَتْ لَنَا
مَارِضٌ لَمْ تَفْتَحْ بَزِيجَ وَلَا حَرَّ
[بارودى ٢ / ٥٧]

وعندما يتحول مودج اشاعر حكيم . فى هذا السياق ، يدرك محل «الشاعر الذى» إلى محل «الشاعر المتأمل» . تشعب صو «الملهم» الى تناوشها الرؤيا الدبية ومحل محبها صورة «لمفكر» الذى تسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دبية فى جهة مطاف ولا يقارب البارودى . عندئذ - بين خطوط وخطوط - المحصر - بن يقول فى نواضع الإنسان

هذه حكمة كهل خابى
فانصت فيها نغم المقنن
[بارودى ٢ / ٨٦]

من كل يث كآى الله نكته
حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كمبى فى محاسنه
جاءت به من بنات الشعر علواء
[الشوقيات ٢ / ٧]

هذه القصائد الآيات هي معجزة الشاعر التى شيتته «كأ شيت هود ذؤانة أحمد» [حافظ ١ / ١١٢] ، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التى صاعها

فكر أنكر له .
بالمعجزات قبل الإيس والحيل
[البارودى ٣ / ٣٢]

والقصيدة التى يقال ص
ألا إنها تلك التى لو تزلت
على جبل أهوت به فهو خانع
[البارودى ٢ / ٢٢٣]

ونعنى فى حاجة إلى أن نأقت الانبثاء إلى التجاوب بين وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» ، فى الآيات السابقة . ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التى شيت شوقى - فى آيات حافظ - «كأ شيت» [سورة] هود ذؤانة أحمد [اللى] ، بل يتجاوزه لتذكر معجزة القصيدة كمعجزة القرآن . فيه ذكر التجاوب الدلالى بآيات قرآنية ، من مثل : «قل لن اجتمعن الإيس والحى على أن يأتوا بخلاف هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا» [الإسراء / ٨٨] . أو «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيت حاشا متصدعا من خشية الله» [الحشر / ٢١] ولا عثرة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوى الشعر بابوحى ، أو يصل قواف الشعر بالإعجاز النبوى [زهاوى / ٧٠٤] . و

وب شعر له الملائك نعنو
وهى ليله سسجند وركوع
[زهاوى / ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودى بآيات التزليل
وحنت بآيات من الشعر فصلت

إذا ما تلوها ألقى الناس سجدا
[حافظ ١ / ٨٦]
لتذكرنا دوال اليث بالكتاب الكريم الذى أحكت آياته . ثم فصلت من لدن حكيم خبير» [هود / ١] ويظل أثر الشعر مقترنا بهذه القدسة التى يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقى . عند حافظ إبراهيم . وكان هذ الوطن

يصمى لاحمد إن شذا مرعا
بصفاء أمة أحمد لأذاته
[حافظ ١ / ٩١]

وإذا جشنت وإذا اطمانت ، وإذا شكرت وإذا هجنت ، ومن
الضاح إذا امتنحت ، والسرائر إذا بليت ، والأهواء إذا حثرت
مدارس لا يفرغ الليب منها ، ودروس لا يصير الحكيم عنها
[ص : ٨٨] .

هذه الفلسفة الحكمة التي يأخذها المرء من نفسه ، ومن حيث
التحت فرأى ، هي التي تحير القلب العاقل لعيني الشاعر الحكيم في
الطبيعة والإنسان ، وهي التي تثير صورة الشاعر المتأمل عند شوق ،
وتصل شعره بالبارودي ، في الوقت الذي تحيره عنه . ولكن تسع
حدثنا عيني المتأمل عند شوق ، لتجرب العين ما بين السماوات
والأرض ، لتقرب علاقة الكائنات مجدها ، أو علاقة الكائنات
بالكائنات . ويقدر ما يتأمل هذه العين الطبيعة ، من حيث علاقتها
بمدها وبالإنسان ، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان ، وتصل الزمان
بالمكان ، لتقرب الإنسان في حركته بين الماضي والحاضر والمستقبل ،
مفيدة عن حلة هذه الحركة التي ترجع بكل شيء إلى مبتدى أمره
ومنتها . وعندما تسيطر هذه العين الحكيمة على الشعر ، وتوجه
مساره ، يخلو الشعر تأملاً والشاعر متفلسفاً ، يستخلص « البعرة » ،
ويكشف عن « الحقيقة » ، ليشرح للآخرين طريقهم بما استخلص
واكتشف .

ولن يقول شوق ، حينئذ ، ما قاله البارودي :
كلّ الفلك الدوّار إن كان ينطق
وكيف يجير القرون أحمرس مطلق
نسائله عن شأنه وهو صامت
ويخبر ما في نفسه وهو مطلق
فلا سره يبدو ، ولا نحن نرعى
ولا شأوه يدنو ، ولا نحن نلعق
[٢٥١ / ٢]

بل يقول :
تلك الطبيعة كف بنا يا ساري
حي لربك بديع صنع الباري
الأرض حولك والسماء اهتزنا
لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال ، كأنها
أم الكتاب على لسان القاري
دلت على ملك الملوك ، فلم تدع
لأدلة السفهاء والأحمار
من شك فيه نظره في صنع
نحو أقيم الشك والإنكار
[٣٦ / ٢]

بؤسس - بذلك - حصراً دالاً ، يشكر في يبي حافظ .
إما الشمس وما في آياها
من معان لمعت للعارفين

ونكن في اعتداد الحكيم
في الناس إلا كالذي أنا عالم .
فديما ، وعلم المرء بالشئ نافع
ولست بعلام المخبوب ، وإما
لنرى بلحاظ الرأي ما هو واقع
[بارودي ٢ / ٢١٦]

أما أحمد شوق فإنه يقول
والشاعر من وقف بين الثريا والثرى ، يثلب إحدى عينيه في الثرى
ويجبل أخرى في الثرى ... ويقف على البيات وقعة العزل ، ويمر
بالمرء مرور الويل .

قد تذكر صورة الشاعر الذي يصف شوق قلب عيبه بين الثرى
والثرى ، أو الثريا والثرى ، بصورة الشاعر التي صاغها ثيسوس
Theseus ، في مسرحية شكسبير « خلم منتصف ليلة صيف » ،
عندما قال : (١٦)

في عيني الشاعر في جنون رهيف
تجرب ما بين السماوات والأرض ، والأرض والسماوات

ولكن تغلب عيني الشاعر ، عند شوق ، قرين القلب العاقل لعيني
حكيم ، تتأمل عطية الكون ، لتري « بديع صنع الباري » ، وترصد
« مصائر الأيام » ، لتنظم الحكمة التي تطفئ العظمى « صورة الشعر »
للحكمة - مذكان - وطن . ولذلك لا تفترق العين العاقلة للحكيم
بذلك المس الذي يجمع بين « الشاعر » و « المجهون » و « العاشق » ،
هذا ليس الشكسيري الذي صاغه إبراهيم اللزني في يته : (١٧)

للالة روضهم باكرا
الصب والمجنون والشاعر

بل تفترق العين العاقلة ، عند شوق ، بالحكمة الماددة التي تجمع بين
تأمل الشاعر وتمكّر الفيلسوف ، وتصل بسعي كليهما لاكتشاف
الحقيقة التي تكن وراء الثريا والثرى ، والحقيقة التي تحكم نظام المرء
والثرى ، والحقيقة التي يجدها المتأمل في نفسه ومن حوله . وقد
كشف « بتمامور » لصاحبه « المدهد » الغطاء . هي سبيل الوصول إلى
هذه الحقيقة ، عندما حدثه عن العلم الذي ليس له وطن ، والحكمة
التي ليس لها دار ، فقال له - مما قال

« عرفت صوف العلم فلم أركالمسفة يأخذها المرء من نفسه ، ثم
من حيث التفت فرأى ، وكلما قيل له فسمع . من حليث للتكلم ،
ير صدقا وإن كذبا ، وصموت الناطق ، إن بكامة وإن بكما ، وبعيم
لحم وبؤس ، بنيس ، ومثبة المستكبر وهديان المهوس وعربة
السكران ، ومن الليل في مشاطها ، والنحل في معملها ، والثرى في
مستاره ، والبرق في مستطاره ، والزهر في إقاله وإدباره ، والفلك
بين وساده ، والبحر مضطربه وقراره ، ومن النفس إذا اعطت وإذا
صغت ، وإذا طمعت وإذا قنعت ، وإذا رغبت وإذا تسلت ،

التقابل ، هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهرًا من مظاهر الخلق ،
فهي - على عكس الإنسان .

ليست محادثة ولكن صورة

فلمت كسبدها فجلاً المبدع

[زهاوى : ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية ، في مقابل الإنسان (الحادث) الذى
يزول ، ولذلك بصمت الإنسان ، في النهاية ، ويتكلم الصخر ، فيما
يقول شوقى . [شوقيات ٢ / ٦٤]

ويبدو عناصر الطبيعة تحولات أزلية ، في هذا التقابل ، يورى
ثباتها ثابت الدهر ، وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة
فناه وتغيره . هكذا تحفظ « الشمس » - « أنعت يوشع » عند أحمد
شوقى - لتأريخ القرون ، فهي « من يردى الأخبار طراه » [شوقيات
١ / ٢٦٦] ، وثيق رغم فناء الإنسان ومصارع الدول :

من النار ، لكن أطرافها

تدور بهالقوة لن يسيد

من النار ، لكن أنواعها

بالسبية زينت للعبيد

هي الشمس ، كانت كما شاءها

كلمات القديم ، حياة الجديد

[شوقيات ٢ / ٣١]

يقول « الشمس » بقسبها « الهلال » ، في هذا السياق ، ذلك
الذى يصف مثلها بالقدم والثبات

أهواء آدم هذا الهلال

فكيف تقول أهلال الوليد ؟

نعدُّ عليه الرمان القريب

وبعض علينا الرمان البعيد

على صفحته حديث القرى

وأبسام عاد وضباب نمود

وطيبة أهلة بأسوك

وطيبة مغفرة بالصعيد

يرول بسطن سناه الصفا

وبغى بعض صاه الجديد

ومن عجب وهو جد اللباني

يسيد اللباني لها يسيد

[شوقيات ٢ / ٢٩ - ٣٠]

ويصل هذا السياق بين « الشمس » و« الهلال » - في قصائد
شوقى - وبين « الليل » ، ذلك الذى لا يدرى من « أى عهد »
القرى يتدفق ، وذلك الذى أحلق « راووقى الدهور » ولم تزل به
« حمأة » ، كالمسك لا تروق . [شوقيات ٢ / ٦٥ - ٦٦]
إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - « شمس » ،

حكمة بالغة قد ملئت

قدرة الله ليقوم هالدين

[١٩٦ / ١]

مثلما يتكرر في بيتى الزهاوى

ماوى الطبيعة أرضها ومجتمها

غير الطبيعة ما يضرب وينزع

هى مظهر لئله جل جلاله

والله يطلبه العقول فترجع

[ص : ٤٩٨]

ويتكرر - أخيراً - في بيت الرصافى

مشاهد في تلك البرى ومناظر

لجئت على أطرافها قدرة الهارى

[٢٦٣ / ١]

ويبدو الشعر « مرآة » بها صور الطبيعة تظهر ، فيما يقول الزهاوى
[ص : ٢٧١] . ولكن تكشف المرآة عن المخرى الدقيق للكون
مكناً « سمر قديم ذو قصور » ، وبكائنات السطور . [الزهاوى
٧٢١] ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم ، في هذا السياق ، بقراءة كتاب
الطبيعة ، والتطلع في مرآتها ، لتعرف ما في سطور هذا الكتاب عن
الحكمة ، وما يعكس على صفات هذه المرآة من « المخرى » ، ولماذا
لأنقول مع الزهاوى

إن هذا الوجود سر لى

في سماه وسبعة الأرجاء

وليسل الحكيم يقرأ فيها

من مراد الحقيقة الخرساء

كلمات ، وقد تكون رموزاً

كشفت في صحيفة زرقاء

أعين الحاهلين منها تساوت

لائراها كأمهين العلماء

[ص : ١٤٨] .

٤ - ٢

والحكمة التى تتطوى عليها سطور هذا الكتاب قريبة المخرى الذى
يعكس في المرآة . إنها حكمة من طراز حمير ، تلعتا إلى كون
محكم ، تشير عناصره إلى صانع مطلق ، نسق هذا الكون في أبداع
نظام ممكن . وتوارى الطبيعة الإنسان ، في هذا الكون ، ولكن
تتصف الأولى بالثبات ، ويتصف الثانى بالتغير ، علاقة الطبيعة
بالسمر علاقة ثابت بالثبات ، أما علاقة الإنسان به فهى علاقة
الزائل بالدائم . ويتطوى ثبات الطبيعة على مخرى ديبى ، في هذا

واللحلال ، وواليل ، كأمثله - هي العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأولى ، من حيث هي صورة قلعت كبدعها ، في مقابل الإنسان الحادث ، الذي لا يعرف سوى الزمان القريب . ولذلك تنمو حياة الإنسان ، في تأمل شوق - قرينة حلم سريع الزوال ، خاطف كابرقي ، عابر كالطيف ، ولم كعجل للوريد ، قصير كالدقائق والثواني . (١٨٨)

ويصل هذا البعد الدلالي بين شعر شوقي وشعر سلفه البارودي ومعاصره الزهاوي (١٩٩) لتؤكد قصر الحياة الإنسانية ، في مقابل الامتداد اللاهائي للطبيعة ، ويبدو الزمان الإنساني زماناً قريباً ، متغيراً ، سريع الخطى ، في مقابل زمان الطبيعة ، البعيد ، والثابت . وفي إكاثات حياة الإنسان ، في هذا التقابل ، سنة من كرى وحيف نساء ، فيها يقول شعر شوقي [شوقيات ٢ / ٤٩] - فإن هذه السنة سرعان ما تنتهي . لتحلها الخليفة التي يتدد على وقعها المطرب . وتلدو تحت شمس صحوها أصمعات الحلم المصير . فلا يبقى ثابتاً سوى عناصر الطبيعة التي تغلر الإنسان ، بانتظامها الأزل . وإطارها الدائم . ومفزاها الذي يدل على بديع صبح الباري ، في الكون المحكم الذي تعيش فيه

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة . في زمان هذا الكون المحكم ، يصح لنوميس ثابتة . وتنعكس قوانين دالمة وأهم ، بدت الانتباه ، في هذه الحركة ، دورتها المنتظمة التي تتكرر معها حركة ، متعاقبة تعاقب الليل والنهار ، متتابعة تتابع العروب والشرق . متوالية تولى حريف وأريج ولا يسو جديد . مع هذه حركة - سوى بحليها الشعرية . التي تقف من حال إلى حال . تقف انعم ما بين لظهور وانعياب ، أو تقف الزرع ما بين النماء والندول . ولكن تعود التحليات المتغيرة إلى علية الحركة نفسها . فتعاقب العناصر والظواهر ، على نحو يؤكد أن

السكون شيء نسبي

والحادثات به تطوف

[زهاوي ، ص : ٣٨]

وبمرص هذا لثبات الكون صورته على العناصر والظواهر ، يتجلى تكراراً منتظماً . في دورة الملك ، وحركة النجم . وتتابع الليل والنهار . وظهور الشمس للفقير بالانحاء ، وعروبها للقرن بالدول . فقرأ في شعر البارودي

- فلنك يدور . وأنجم لا تاني

نبدو وتغرب في فضاء أقيم

[٢٠٢ / ٣]

- غار وليل يدان . وأنجم

تخب إلى ميقانها ثم تشرق

[٣٥٣ / ٢]

- تغيب الشمس . ثم تعود فينا

ونلوي . ثم تحضر البقول

طبائع لا تغب مرددات

كما تعرى وتشتمل الحقول

[٢٠٢ / ٣]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شيء في الكون ثابتة ثابت محمد الدائرة . منتظمة انتظام حركة «الدولاب» . هذا الانتظام الثابت لحركة الدائرة . أو «الدولاب» ، هو الذي يحكم حركة الأرض حول الشمس . وهو الذي يحكم حركة القمر حول الأرض ، بل يحكم حركة الأكوال كلها ، فقرأ في شعر الزهاوي

- وهكذا الأرض حول الشمس دائرة

كما يدور حوائي أرضنا القمر

[ص : ٦٠]

- تدور حول أمها

ذكاء كالكسب

[ص : ٦٣]

- والأرض بنت الشمس لأم

حرم أمها جرياً وتحدى

وتدور في أطرافها

مشدودة بساخطب شدا

فستطوف مثل فراشة

لاقت ببح السيل وقد

وسدور محورها توجّه

عمر نور الشمس عند

[ص : ٣٧]

- إنها أكوال تدور على نفسها

تور الريحى سرعات

[ص : ٦٨٦]

- أما الزمان فإن في دورانه

ما يربط الأزل بالأبد

[ص : ٥٢٦]

- إن ناعوس الدور أشمل نامو

من وإن لم يرق هناك فربما

[ص : ٥٣٨]

وإذا كان كل شيء يدور . في الكون المحكم لدى تعيش فيه . فليس هناك شيء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه . في تعاقبها المنتظم . وحليها التي تمتد بين السماء والأرض . والآزالي والآباد . وتكرارها الذي لا يموت مترددا في الطبائع الإنسانية . والأساس في ذلك كله مبدأ تكرر مؤداه

هنا قوى الإنسان أو تركيبه

شيء إلى غير الطبيعة ينتمى

[زهاوي . ص : ٢٤٠]

وكما يرب هذا المبدأ في ظواهر الطبيعة . يسرب في حياة الإنسان : مصمها معاً . ليحصل منها بعض عجيبات الملك

الدَّوَّارُ ، في حركته الكونية المنتظمة ، وفي دورانه الذي يصل بين الأرض والشمس والنجوم والأقمار ، وفي تكراره الذي يحاور بين تقبُّب حياة الكائنات وتقبُّب فصول الطبيعة .

وعندما يتساءل الرصافي ، في هذا السياق ، قائلاً :

سَلِ الْعَمَلُ الدَّوَّارُ عَنْ حَرَكَاتِهِ
وَهَلْ هُوَ فِيهَا دَائِرٌ بِاخْتِيَارِهِ ؟
[١٠٥ / ١]

فإنه يكرر التساؤل الذي طرحه البارودي من قبل :

سَلِ الْعَمَلُ الدَّوَّارُ إِنْ كَانَ يَنْطِقُ
وَكَيْفَ بِحَيْرِ الْقَوْلِ أُخْرِجَ مُطْلَقُ ؟
[٣٥١ / ٢]

وبعيد عن العصر الدلال الذي تكرر في تساؤل حافظ :

سَلِ الْعَمَلُ الدَّوَّارُ هَلْ لَاحَ كُرُوكِبُ
عَلَى مِثْلِ هَذَا الْعَرْشِ أَوْ رَاحَ كُرُوكِبُ ؟
[١٢ / ٠]

ويرتبط التكرار - كإعادة - بتقابيد أسلوبية ، تصل إلى شعراء لاحده ، وتؤسس ثوابت متكررة . ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تنطوي عليها ، وتنبئ بمخطوط متأصل ، تسرب عناصره في قصائد متباينة ، تصل فيها إليها . على أساس من هذه الرؤية القدرة في أمثال القصائد .

وبل أهم الثوابت الأسلوبية ، في هذا السياق ، التصادم . ذلك الذي يكشف عن عنصرين متقابلين ، يطلو تقابلها على مغزى دال . إنه التصادم الذي يواجه فيه الليل النهار ، والعروب الشروق ، والحريف الربيع ، والموت الحياة . ولكن للمواجهة نفسها ثم على مستوى التزامن . حيث يتحاور التقيضان في الآن ، تحاور الخير والشر في الإنسان ، أو تحاور الموت والحياة في الكون . ولكن يتم التذكير على مستوى التعاقب ، فيتكرر التقيضان متتابعين عبر الزمن ، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التي نخضع لناموس الدور .

وإذا كان « ناموس الدور » يعني حركة متكررة . في هذا السياق ، يدور بها « عمَلُ الدَّوَّارِ » حول نفسه . أو حول غيره . فإن تكرار الدائري ثابت هذه الحركة يعني تعاقبها عبر نقاط . بشكل تقابليها الرأسي أو الأفقي تصاداً أساسياً . هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها ، في دورتها التي يعقب فيها الليل النهار ويقابله . وفي دورتها التي تعقب فيها الشمس لتعود مشرقة . ويتصاد غروبها مع شروقها . فنقرأ في شعر برصافي :

- وهكذا الظلمة تلتو الضياء
والضوء للظلمة يستنمع
وعن في ذلك وفي هـ
بالسوم واليقظة نستمتع
[٦١ / ١]

- هَلْكَ دَائِرُ عَلَى الشَّمْسِ - طَوْرًا
فِي اقْتِرَابِ ، وَتَبَارُكِ ، فِي ابْتِعَادِ
[٤٨ / ٠]

- هَكَذَا دَارَ دَائِرُ الْكَوْنِ ، مِنْ حَيْثُ
مِثْ أَنْهَى عَادَ رَاجِعًا لِلْمَادَى
[٥٨ / ١]

على هذا النحو . تتعاقب حركة « العمل » الدَّوَّارِ ، بين تقيصين متقابلين . تنطوي عليهما استدارة « الدائرة » . أو « دولاب » ، تتعاقب ضواهر قطعه نفسها . ما بين الليل والنهار ، والعروب والشروق . والحريف والربيع . والدموع والدماء . وتصل حركة برصافي الأندى هذا « العمل » الدَّوَّارِ « حركة دائرية » . ولكنها بطل - مع ذلك - حركة يتعاقب فيها التقيضان . تعاقب دورة شمس ، بين ظهورها وحفاها . وتعاقب دورة النرج ما بين دونه وحصرته .

وإذا تأملنا الإنسان . من حيث علاقته بالطبيعة . على أساس من تجاورهما الذي يخضع لناموس الدور . أو حركة « عمَلُ الدَّوَّارِ » . واجهنا التكرار الدائري لحياة الإنسان في الطبيعة من ناحية . وتعاقب هذا التكرار ما بين تقيصين متقابلين من ناحية ثانية .

ويقترن الدهر . في هذا السياق . بالأيام والحياة والدي والناس . ولكنه الاقتراض الذي يشي بسطوة العلة المطفئة التي تنطوي عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين تقيصين ، هما « ميلاد والموت » . والبقاء والزوال . والسعادة والشقاء . والنعم والبؤس . والصحة والبيكاه . والارتفاع والانحطاس . والرجاء والبأس . والعدو والروح . والألم والحزن . ونواجه هذه الآليات الدالة ببارودي ، وشوق . والزهراوي على السواء .

- وَالْهَرُ أَيَّامٌ تَبِيدُ صَرُوفَهَا
وَتَشِيدُ . فَهِيَ هَوَادِمٌ وَبُودَى
[بارودي ١٤٣ / ٤]

- أَلَا إِنَّمَا الْأَيَّامُ دَوْلَابُ حِدْمَةٍ
تَدُورُ عَلَى أَنْ لَيْسَ مِنْ ظِلْمًا لَزُورَى
فِيهَا تُرَى عُلُوُّ عَلَى النِّجْمِ رَهْمَةً
بِمَنْ كَانَ يَرَاهَا ، إِذَا انْقَلَبَتْ نَهْزَى
[بارودي ٢٠٨ / ٤]

- هَكَذَا الدَّهْرُ : حَالَةٌ تَمُ هَدًى
مُحَالٌ مَعَ الرَّمَاكِ بَقَاءُ
[شوقيات ١ ، ٢٢]

- هَكَذَا الدَّهْرُ : حَالَةٌ تَمُ هَدًى
مُحَالٌ مَعَ الرَّمَاكِ دَوَامُ
[شوقيات ١ ، ٢٤١]

- قَلْبُ الدُّنْيَا تَجِدُهَا قَبْلاً
صُرِفَتْ مِنْ أَنْفِمْ أَوَّابُوسُ
وَانْظُرِ النَّاسَ تَجِدُ مِنْ سَلَا
مِنْ سَهَامِ الدَّهْرِ شَجْتَهُ الْقَيْسَى
[شوقيات ٢ ، ١٧٢]

- إن الحياة سعادة وشقاوة
يتعاقبان ، وضحكة وبكاء
و قلب من يحيا على ضحك به
يسلى نغم تارة ورجاء
للبل صبح سوف يسفر باديا
بعد الظلام وللنهار مساء
[زحاري ، ص : ٤٦]

٤ - ٣

عالم يحني وآخر يسبدر
والذي يحني عناد البادي
وفساد يجيء من بعد كون
ثم كون يجيء بعد فساد
[ص : ٥٩٩ - ٦٠١]

وكما يصل «انصَاد» بين الإنسان والطبيعة . يجاور بين موته
ودبول باتيا ، ودورة حياته ودورة كواكبها . مثلا يجاور بين سعادته
وشقائه ودورة العشت الدوار بالسعد ، أو بين شقائه ودورة الملك
«دوار بالحس» . ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الملك» في
آيات البارودي .

فلنك . لا يزال يجري على النا
من بضدين ، من علا وهوان
فهو طورا يكون كالولاد المر
و ، وطورا كالتاهم الغضبان
ليس يُقضى على ولبد . ولا كـ
مل . ولا سوق ولا سلطان
[٤ / ١٠٧]

قد لا يبق شيء على حاله ، في هذه الحركة الدائرية للأرض ،
بين تقصين ، ولكن من الواضح أن كل تقصيص يقضي إلى تقصيصه ،
مثلا تقصيص النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو يقاومها
وكل نهاية تقضي إلى بداية متكررة ، في هذا السياق ، مثل يقضي
المعروب إلى الشروق ، أو يمثل الدبول المقطة التي لحقها نقطة الماء
المجاورة ، أو المصادة ، على نفس محيط الدائرة . ولذلك يفتقر تشبيه
الحركة الدائرية - التي تدور معها مصائر البشر بين تقصين - لحركة
«الدولاب» ، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة ، تدور على محور
ثابت ، لتسقى الماء ، أو ترشح الأثقال ، مكررة تعاقبها على نفس
النقاط ، فتعطي للإنسان إلى الحجم ، ثم تنوي به إلى القاع ، دون أن
تروى ظمأه ، فها يقول البارودي ، أو تدور بالإنسان في دورتها بين
المرتق والمنحدر ، كما يقول شوقي .

ويفتقر تشبيه هذه الحركة الدائرية ، بالمثل ، بحركة عقارب
الساعة ، تلك التي يتكرر تعاقبها على أرقام متتابعة ، فتصنف رقما إلى
آخر غيره ، لكنها تعود إلى الرقم الأول ، فتكرره كما يكرر الشروق
ضيائه ، أو يكرر الموت حضوره . ولا يقتصر الأمر ، في التشبيه
الأخير ، على بيت شوقي :

دلت قلب المرء قائمة له

إن الحياة دلتائق ولوال

[٣ / ١٥٨]

بل يتجاوره ليخضع التكرار دالا ، يفتقر انصَاد بين جانبي
«الدولاب» - المرتق والمنحدر - بحركة دائرية ماثلة ، هي حركة
«عقارب ساعة» :

يدق بمطرفها القضا

ومجرى المقاصير في السلوب

[٢ / ١٤٨]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة ،
أو «الدولاب» ، في هذا السياق ، تؤكد الحركة قصر «الزمان
القريب» الذي يعيش فيه الإنسان ، بالقياس إلى «الزمان البعيد»
الذي تفتقر به عناصر الطبيعة ، ولكن تظل الحركة في «الزمان
القريب» صدى ، أو عمل متكررا للحركة غسها في «الزمان
البعيد» . ولذلك تفتقر «حركات الساعة» «حركات الدهر» ، فتذكر
«الساعة» التي صنعها الإنسان بالبدأ الأرضي الذي يحكم حياته وحياة
الطبيعة على السواء :

جرت حركات الدهر في هرباتها

ومانت مراقبت العزى بهاها

مع الدلالة الدائرية لنفس «الملك» في بيتي شوقي :-
فمع اللبث وإن طاك للذي
فلنك ماله حاء منفر
فالر الدولاب بالناس على

جانبه المرتق والمنحدر

[٢ / ١٦١]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكيمة التي تصل بين
شوق والبارودي . ولكن يتطوى التجاوب على منظور متميز ، يبدو
مع انصَاد . في حياة الإنسان ، على الانصَاد في عناصر الكون ،
وعلى محور بقاء - ضنا على الأمل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء
سلطة الملك الدوار . في قلبه بين المرتق والمنحدر ، وتبدله بين حالي
لرحمة وانحصب . إن تغلب الحياة الإنسانية ، بين وجهي انصَاد ،
وتغلب حاليه . تكرار محدود ، في الزمان الإنساني القريب ، لنقاط
انصَاد الأوسع . في زمان الدائرة المطلق للكون . وكما ينعكس
التكرار المطلق على التكرار المحدود ، يتجاور الإنسان والطبيعة .
ضمن حركة الأرض . في رواسها وحدودها ، وكونها وفسادها ،
معرا للزحاري .

إنما الأرض وهي ما غن نسي

فوقه بين رايح فوشادي

تتركب مظلم بطرف من الشمس

س حشيشا بتركب وقاد

وعلى وجهها هار وليل

فهي لا تنسى عن الأضداد

ويعتبر الثبات بال تكرار ، في هذا السياق ، إذ تكرر الأشبـ
والأحداث ، في حياة الإنسان ، تكرار الظواهر والعناصر ، في حياة
الطبيعة . والنتيجة الواضحة للتكرار هي التشابه الذي يبدو بامتثاللات
إلى حال من الاتحاد ، فيخلق التباين تحت وصاة التطابق . وتتجارب
دلالة آيات الزهاوي ، في هذا السياق ، مع آيات شوق .
خصوصا حين يقول الأول :

- لعمرك قد تشابت الليل
لما في عودها شيء جديد
هار بـمعه يأن نهار
وليل كنا ولي بـمعه
[ص : ٣٨]

- علت الدهور وموت الأعصار
والليل ليل والنهار نـ
للأرض أدوار ولست بعارف
حتى عني لتعاقب الأدوار
[ص : ٤٤]

ويقول الثاني

لم ستون تعاد ، ودهر يُعَد
لعمرك ما في القلب جديد
[٢ / ٢٩]

- أناس كما تدرى ، ودنيا بها
ودهر رعى نارة وعير
وأحوال خلق خابر متجدد
تشابه فيها أول وأخير
نحمر نباحا في الحياة كأنها
ملاعب لا ترضى هن مسرور
[٣ / ٨٢]

ولكن بلغنا بيت شوق الأخير إلى تشبيه آخر دال ، يصل بين
حياة البشر الناعة و المسرحية « أو الرواية » التي تتكرر ههنا
وأحداثها إلى ما لا نهاية ، بلغتنا - بتكراره - إلى مجلى آخر لحركة
« عقارب الساعة » ، أو الدولاب « ، أو « العلكة الدوار » . وتبدو
الحياة - في هذا المثل - أشبه بمسرحية ثابتة ، لا يرضى لها متار ،
الأدوار فيها محددة سلفا ، والأحداث متكررة أبدا ، ولا جديد في
سوى للمشغلين يؤدون نفس الأدوار ، ولكن تدرك النهاية
للمتلين ، وثيق الأدوار على سلفا ، يؤديها عبرهم إلى حين

إنما العالم الذي به جئنا

ملمب لا يسوع القليل
[الشوقيات ٣ / ١٣٤]

على وجهها غطت علام يهدى
بها الناس في أوقاتها لهاها
مثلت بين آفات الزمان نصيبه
وما هو إلا مشيها وعطاشها
[رصافي ١ / ٦٤٥ - ٦٤٦]

ويمثل هذه التشبيات ، تتأكد الدورة الأبدية التي يعود فيها كل
شيء بحركته ، ولكن تعود دوال « العلكة الدوار » إلى الظهور ،
تتضمن حركته بحركة دورة الدهر التي تصل بين حياة الإنسان
ولطبيعة ، في شعر شوقي ، فتوازي الأولى الثانية وتمثلها ، ليدور
الدهر - بالإنسان - عبر قاطع أربع ، كأنها الفصول الأربعة
للطبيعة

هو الدهر : ميلاد ، فنخل ، فأنم
لذكر كما نفي العدى ذاهب الصوت
[٣ / ٤٦]

وتتسرب هذه الدورة في كل شيء ، لتشمل بانتظامها الحب ، الذي
يدور كذلك عبر سبع فواصل ، كأنها دورة أيام الأسبوع ، التي
تنهى لتبدأ من جديد .

بظرة ، فابتهامة ، - فلام
فكلام ، فوعده ، فلقاء
ففراق يكون فيه فواء
أو فراق يكون كنهه الفاء
[٢ / ١١٢]

لتحول نهاية الحب إلى بداية لنفس الدورة التي تصل بين حركة
« العلكة الدوار » ، وحركة « الدهر » ، وتقلب عواطف الإنسان .

وبس هناك شيء جديد بالمعنى الحقيقي مع هذه الدورة الأبدية .
إن الحفيد نسج لقديم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة
الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو الصعود والهبوط . والنبات هو
الخاصية المؤكدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، ينحى نحوه
الظهور الدائم للثبات ، فهو - أى التغير - مجرد جانب من دورة ،
تصل ما بين يديها ، ليكرر فيها النقيض نفسه ، مثلا تتكرر العناصر
ولفصول الأيام ، وتعاقب فيها التصاد ، مثلا يتعاقب الشروق
ومغرب ، والميلاد والموت ، والجماء والذبول . وليس هالك سابق
أو مسبق بالمعنى الحقيقي ، في هذه الحركة ، فالسابق مسبق ،
والسابق سابق في الوقت نفسه . كلاهما ثابت في مكانه ، على
جانب « لدولاب » ، أو محيط الدائرة ، أو جوانب « الساعة » التي
تمر عليها نفس « العقارب » ، تشير إلى حركة « الدهر » الذي يدور
مع « العلكة الدوار » .

وإذا كان الدهر ذا دوران
لم تكن سابقا ولا مسبقا
[زهاوي ، ص : ٥٣٨]

ولكن هذا العالم - الذي منه جئنا - ليس عالما حقيا ، خاليا من
اللعن أو المزي ، كما يوحى التشبيه نفسه في سياقات أدبية معاصرة ،
تطوى على رؤية عاتقة لرؤية الشعر الإحيائي . إن هذا العالم
لا ينطوي ، فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائي ، على
ما يشبه - مثلا - تلك الحياة التي وصفها «مكبث» - في مسرحية
شكسبير المعروفة - بأنها : (٥٠)

ظل يتحرك ، ومثل بالنس ،

بفضي ساعته فوق عتبة المسرح مزهوا مهتاجا ،

ثم يجثو إلى الأبد ،

فهي حكاية يرويا أنه ، كلها صعب وصعب

بلا معنى

قد يؤدي «المثل البانس» دوره ، «مزهوا» ، ثم يجثو ، في
السياقات الإحيائية للتشبيه ، ولكنه لا يجثو إلى الأبد . وأهم من
ذلك أن «الحكاية» فيها لا يرويا «أبله» ، بل يرويا حكم
عاقِل

ينطلق عن قطرة لها حكم

تبري قلب الجهول من كونه

(رسالة ٦ / ٦٩٩)

ويكشف هذا الحكم العاقل عن «بديع صنع الهاري» ، فيكشف
عن «حيرة» هذا العالم الذي منه جئنا ، حيث يتحرك كل متحرك إلى
صاحبه ، ويدل كل متحول على حله . ولقد قال البارودي .

ما خلق الله العزى باطلا

ليرتعدوا بين البواقي ضللى

(١ / ٢٧٣)

وقال الزهاوي :

وإن الطبيعة في سيرها

فا من ليس بها حويل

(ص : ١٨١)

وقال الرصافي :

وقد برأ الله العوالم كلها

دوائر فيها حمار من ظل فاكروا

تري كل شيء عالدا نحو بدله

إذا نحن حكمتا الهى والضايرا

(١ / ٧٦٤)

وبذلك يتحرك كل شيء ، في «هذا العالم الذي منه جئنا» ، حركة
مما «أثر القصد والسداد» ، كما يقول الزهاوي [ص : ٦٧٤] .
وبكنا حركة بين تقصير ، في مسرحية أو رواية متكررة ، لا تتغير

عبرتها ، ولا تتغير أحداثها ، أو يتغير التصادم بين بدايتها ونهايتها ، حتى
لوتغير الممثلون العابرون فيها ، فالثبات - في هذه المسرحية ،
أو الرواية - قرين العبرة المتكررة ، التي ينطوي عليها بيت شوقي :

بطل الموت في الرواية ركن

بنيت منه هيكلا وهضولا

[٣ / ١٣٤]

وأبيات الرصافي :

لوى كل حي في الحياة ممثلا

رواية رؤيا في كتاب المقابر

رواية رؤيا قد جوت في حوارنا

فجاءها حتى التفت في المقابر

لقد لفت الموت الحياة لخاصه

فديرا ، ومن ينلر فليس بفار

[١٣ / ٥٢٧]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «هي
قصة مدبر الكائنات ومصروف الأحداث» . الذي أبدع الأشياء على
وفق حكمته ، تعلم هذه «العبرة» الإنسان التواضع ، يعرف
«كيف يحضر الدنيا ويحترم الدين جميعا» ، فيها يقول شوقي
[٢ / ٥٥] ، أو يعرف أن «سنة الله مالا تبدل» ، فيها يقول
الزهاوي [ص : ٣٠٠] .

فلا ملام على ما كان من حدث

فكلنا بيد الأقدار مرتين

ما يقول البارودي [٤ / ٣٧] :

وليس في الإمكان عند الهى

أبدع لما خلق للبدع

ما يقول الرصافي [١ / ٦٧] .

١ - ٥

هذه العبرة التبريرية التي تعلم الإنسان التواضع «أن يشير إلى
مطلول ، يتكرر ملحا ، كلما مصيبا مع حركة هذه الدائرة الكونية
الثابتة . وتجلياتها المتشابهة في سياقات الشعر الإحيائي . ويتكشف هذا
للدلول عندما نلاحظ في عبي الحكم الإحيائي تركيزا ، في حركة
الدائرة ، على الجانب السالب من حاصر ، يمثل المحذر ، ويقفون
بالثبات ، ويرادف «النبول» و«المروء» و«الخوت» ، في مقابل
جانب آخر موجب ، يبدو غائبا ، مقفرا بالماضي ، لكنه يمثل
«الارتجاع» . ويرادف «القاء» و«الشروق» و«السلاد»

والثبات يمس الحركة ، ولكنه - في الوقت نفسه - قرين هذا
التكرار للتحرك الدائرة على نقطة بعينها ، تتصلق بها حركة

وقد يضيق هذا السجن ليقصر على الإنسان ، فيقول البارودي
فكيف نرانا صانعين ، وكلنا

بقارورة صماء ، والباب مقفل ؟

[١٨٩ / ٣]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن الخاص -
رغم صيقته - ليصبح الإنسان نفسه «أسيراً للقدر» ، «مرتباً بيد
الأبام» ، «رهين حوادث تودى بجلته» ، لا إرادة له في مواجهته
حركة «الدهر» التي تثقل من الصدر إلى الصدر ، وتربص بهذا
«المثل البائس» في كل خطوة يحطوها ، وتكرر هذه الصور الثلاثة
في شعر البارودي .

- إن الحياة وإن طالت إلى أمد

والدهر قرحان ، لا يبقى ولا يذر

لا يأمن الصامت للصوم صوته

ولا يدمم عليه الساطق البدر

[١٢٧ / ٢]

- والدهر كالبحر لا يعك ذا كثر

وإنما صلفوه بين النوى لمع

[٣٦٣ / ٢]

- كذلك الدهر ملأني خلوب

بغير أعباء الطاعة بالكذاب

فلا يتركن إليّ ، فكل شيء

نراه به يشول إلى ذهب

[١٠٣ / ١]

- ألا إنما هدى الليالي عفار

تدب ، وهذا الدهر ذلّ بهادع

[٢١٤ / ٢]

- وما الدهر إلا مستعد لوثية

فحلتك منه فهو غضبان مطرق

[٣٥٧ / ٢]

- والدهر للإنسان يوماً آكل

وكل شيء في الزمان باطل

[١٨٢ / ٣]

- فما الدهر إلا قابل ، ذو مكيدة

إذا قرعت كناه في القوس لم يشو

[٢٠٧ / ٤]

- والدهر مصدر عيرة لوأنا

منلو سجل الغدر من آثامه

[٥٧٧ / ٣]

ولا يظنّ «الدهر» من حال إلى حال ، في هذا الساق . بل
يشت على حال واحد ، في حاصر يصيق كاسحج ، وديا تدو
كالأفقي أو السراب . ويقترن «الدهر» بتشبيهات لائقة . في حاله
الثابت ، تطوى كلها على دلالة متحاوية العناصر ، تقترن ما يست

«لذلك الدوار» بالحس وليس العدد . ويبدو الأمر كما لو كانت
عبر الحكيم الإحباط مجددة إلى هذه النقطة ، في الحاضر ، تباعد
عنها ولكن لتعود إليها ، وتفرّ منها لكنها تراها فيها حوماً

وبين الثبات والسلب بدور كل شيء مكرراً نفسه ، في الحاضر ،
تقتل وطأة الثبات تبدو قريبة سجن بين الحركة . وتثقل وطأة
السلب تبدو قريبة «دهر» يصبح بالأمس والأمل . وتبدو «الحياة» ،
أو «الدنيا» ، قريبة «أفقي» قاتلة أو «سراب» خادع ، هي «عالم
قَب» و«عمران» و«شيث حراب» ، ونقرأ في شعر شوقي .

- أها الدنيا أرى ديباك أفقي

تبذل كل آونة إهابا

ومن صعب تشيب عاشقها

ونفسهم وما برحت كهابا

[٦٩ / ١]

- ومن تصبحت الدنيا إليه فيغتر

بمت كفتيل الحديد بالسبات

[١٠٠ / ١]

- وما الحياة إذا أظلمت ، وإن عذبت ،

إلا سراب على صحراء يلمع

[١٥٣ / ١]

- مماؤك ياديا خداع سراب

وأوهك عمران وشيث حراب

[٢٩ / ٣]

- عالم قنب ، وأحلام خلق

تسبى غبارة وقطانة

[٢٥٢ / ١]

- لبست هذه الحياة علبنا

عالم الشر وخشيه وأثامه

[٨٧ / ٢]

ويبدو زمان «الحياة» - أو «الدنيا» - بالإنسان ، مما يشبه
حركة المرحبة المتكررة ، أو الساعة ، أو الدولاب ، ولكن تتخطى
الحركة على نفسها ، في تكرارها السالب ، فتحول الحركة إلى
سجن ، تتخطى الحياة معه على نفسها ، وتعتيق «الدنيا» فيه على
إنسان ، وتعدو حركته مقبلة ، مرسومة سلفاً ، محكومة بإرادة
مطيفة ، لا قدرة لأحد على مواجهتها

قد ينسج هذا السجن ، ليشمل كل ما في الوجود . فيقول

الزهاوي

كل ما في الوجود فهو لعنرى

من نوايس الكون في أصفاد

[ص : ٦٠٠]

والدمير ، مثلا تقترن بالحادثة واحتمالة . وكما تنطوي هذه الدلالة على « عبء » مصدرها الدهر ، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجين على القريسة ، وسطوة القوة القاهرة التي تواجهها القريسة في حاصر ، يتناوش الخطر من كل جانب .

قد يبرر البارودي هذا الإلحاح السالب على الدهر ، ليعر من معص للزائق اللبسية ، ههول في مقدمة ديوانه

« وقد يقف الناظر في ديواني هذا على أبيات قلتها في شكوى الزمان ، يظن في سوء من غير رؤية يحيلها ، ولا عذرة يستبها ، فإن إن ذكرت الدهر فأعما أنقص به العالم الأرضي لكونه فيه ، من فيل ذكر الشيء باسم غيره لماورته إياه ، كقوله تعالى : (واسأل القرية) أي أهل القرية » . [٥٩ / ١]

ولكن التبرير نفسه ينطوي على دلالة لافئة ، تتجاوب مع تكرار دول « الدهر » الطاعى القاهر ، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه ، في شعر الرضاي والزهاوي وشوق وساطع على السواء . إنه التجاوب الذي يصل بين « الدنيا - الأسمى » و « الحياة - السراب » وه الكون المتكبل في أصفاء من ناحية ، والإنسان الذي يخلق عليه الحاضر كأنه « قارورة صماء » من ناحية ثانية . وكما يكشف هذا التجاوب عن حاصر سالب ، يجذب سلبه عن الحكيم الإحياي ، ~~تجسسه~~ العلاقة - في هذا الحاضر - بين الدهر والإنسان ، لينخلق الزمان كالدائرة ، ويخلق المكان كالسجن ، فلا يبدو ~~لغة~~ ~~تعمل~~ ~~كقوى~~ ~~تخلق~~ السجن ، وتقبل هبوط ذللاب الزمان نحو ~~منحدرة~~

ويبدو العلاقة لافئة بين « الدهر » و « القضاء » و « القدر » ، في هذا السياق . وإذا كان الدهر أشبه بقوة سرمدية طاعية ، تتحكم في انحصائر ، فإن القضاء والقدر أشبه بالسلار المحكوم الذي يخضع هذه القوة . وتتجلى « يد الزمان » ، في هنا السابق ، يوصفها أداة الدهر التي تقوم الإنسان ، كما تقاد الدابة ، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر ، وليس الإنسان .

- والمرة طوع يد الزمان يفورده

فود الجنب لشابة لم تعلم

[بارودي ٥٠٢ / ٣]

- نظن بأننا فادرون وإنا

نقاد كما قيد الجنب وصحب

[بارودي ١٠٣ / ١]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين « الدهر » و « الإنسان » ، في شعر شوقي ، عما هي عليه في شعر البارودي ، إذ تأخذ ، عند الثاني ، صورة لعلاقة بين الراعي الحارم ، البقطة ، والقطيع العاجر العاقل . قد تتأني بعض حلال القطيع على النظام ، أو يخرج بعضها على المسار ، ولكن هراوة الراعي لا تليث أن ترددها إلى المسار المحكوم وبهية للرسم ، متحرك الشر .

يراجح ويعدى بهم كالقطب

مع على مشرق الشمس والمغرب

إلى مرتفع ألسما غير

وراع غريب المعنا أجي

[١٤٧ / ٢]

ولكن تركز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعي وسعونه وجرمه ، لتبرر علاقته بالإنسان ، على هذا النحو

من شد ناداه إليه لفرده

فكر كراع سائق بقطاع

ما خلفه إلا مفود طالع

متلفت عن كبرياء مطاع

جبار دهر ، أو شديد شكيمة

بعضى مضى المعاجز المنصاع

[الشوقيات ٩٥ / ٣]

وكما تقترن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضآلة الإرادة الإنسانية بالقياس إلى إرادة كرية مطلقة ، وعصوع كل مدى الإرادة الإنسانية إلى سحر الحركة الثابتة للدائرة ، تلغتنا دلالة الصورة إلى العلة الغالبة التي تكسر وراء حركة القطيع الإنساني ، تتحكم حركة هذا القطيع - المعابر ، الزائل ، المسير - إزاء الدهر - الدائم ، القاهر ، المسير - :

قطيع يرحبه راع من الدهر

سرا ليس بلي ولا ضل

أهلبت هراوته بالسرفا

في ، وما دنت على أحياء الحرب

وحسرت قطعانها ، فاستبد

ولم يحسن شبيها ولم يرهب

نواد لمن شاء وعى الخلب

سب ، وأزل من شاء باخضب

يروي على رثها الناعلا

ت ، ورث الظماء فلم تشرب

وألقى رقابا إلى الفساريس

من ، ومن بأخرى فلم تغرب

وليس يبالي دها للمسترب

سح ، ولا ضجر الساق المتعب

وليس عبق على الحاضري

س ، وليس يبال عن الغيب

[الشوقيات ١٤٨ / ٢]

ولكن العلاقة بين « الدهر » و « الإنسان » علاقة أروية ، في هذا السياق ، على نحو يشرب معه الحاصر السالب في ثبات معنق ، يتجاوز الزمان المتعين ، أو المكان المحدد . وما ذلك إلا لأن الحاصر انساب يعكس نفسه على الناسى ، فيجعله صورة به ، كما يعكس نفسه على المستقبل ، فيصع المستقبل تكرارا للناسى . ويعكس سلب الحاضر على حركة الدائرة الكوبية ، ليصبح سببا معنقا ، يقترن

وللأرض من بعد الخراب عارة
وللمراحلين المبعدين رجوع
[ص : ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان كلتاهما . ويرى معارضا .
تشيران إلى الحال السال للهاضر في تشير كلتاهما إلى هذه « ادب »
الخطرة كالأفنى ، وإلى هذه « الحياة » الحادثة كالمراب ، لتبرر كلتا
الرؤيتين الحاصر بكيفية مقابلة للأخرى . وإذا كانت الرؤية الأولى
تبرر سلب الحاصر بإسقاطه على الماضي والمستقبل ، تبرز الرؤية الثانية
هذا السلب بركه إلى مجرد وجه من وجهي التصاد المتعاقب ، في
دورة الفلك الدوار بين قطبي النحس والسعد . ولذلك تظل حركة
الدائرة الأثرية فاعلة في الحالتين ، تقترن باعليتها بنى الحاصر المتعين
في الرؤيتين ، والفرار من وطنه ، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه
كل شيء إلى أوله

٢ - ٥

ويتحول التاريخ الإنساني ، مع تجاوز هاتين الرؤيتين ، يصبح
عمل آخر لحركة الدائرة المنطقية كالسج . ويمحو كل حاصر إنساني
في هذا التاريخ - تكراراً لحاصر أول سابق عليه ، كما يبدو كل
مستقبل - في هذا التاريخ - تكراراً لدورة سبق حدوثها ، في
الماضي ، الذي يبدو حاصراً ومستقبلاً في آن . وبداد لا نقول مع
الزهاوي

- ما لوى الأيام بالألف
جاء إلا بالسر
كل آت هو ماض
كل ماض هو آت
[ص : ٤١٨]

- الكون ماضيه بحر
دنيا إلى المستقبل
ونعود هذى الأرض بـ
د حصارها كالأول
فتمثل المذو الذي
قد مر عبر كل
وسعود غيبا مستل
كننا بغير تبذل
وموت ثم نعود في
أنوارها بسلسل
[ص : ٥١٩]

لقل إن هذا المنظور بشد التاريخ الإنساني إن ماض مطلق .
يتكرر على نحو ثوري ، مكرراً حركة الدائرة في حاض الإنسان
والطبيعة ، فذلك يعني أن كل امتداد عن هذا الماضي إنما هو حركة .
في محيط دائرة التاريخ - التي تعود إلى حيث بدأت ، ليقع للمستقل

بسهولة هذا الدهر الأثري . وتصل أولية الدهر ما بين أومنة الماضي
والحاضر والمستقبل ، فتجعلها زماً واحداً مطلقاً ، ثابتاً في سلبه ،
الذي هو انعكاس لسلب الحاضر ، في آخر المطاف . ولذلك تبدو
حركة القطيع الإنساني حركة متحدة ، في زمان مطلق . ليس سوى
انعكاس للحاصر متعين ، وذلك لتؤكد الزمان المطلق - أو يبرر -
حصر مسيرة القطيع الإنساني إلى مبدأ أعلى منه . يتصل بهذا التقدير
المقدور الذي لا يفر منه أحد

لكن الحاصر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة ، تتضاد مع
الرؤية السابقة ، لكن تتجاوز معها ، على أساس من قدرية متأصلة .
وعندئذ يمكن النظر إلى الحاصر السالب من منظور معاصر ، بوصفه
مجرد جانب من دورة ، أو عرض مؤقت ، لابد أن يعقبه جانب
آخر ، هو نقيض موجب له . وإذا كان الحال السالب للحاصر ، من
منظور هذه الرؤية الثانية ، يقترن بالليل ، أو الدبول ، أو الغروب ، من
جان الليل يعقبه النهار ، والدبول يعقبه الغاء ، والغروب يعقبه
الشرق . وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور ، ولكن لتؤكد
وجه موجبا من قدرية متأصلة ، تعقب فيها دورة السعد دورة
النحس ، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر ، كالتصاء
لنجوم . وتتجلى هذه القدرية الأخيرة في دوال لاقية . تتجاوز كلهما
بيات البارودي

- فسوف تصفو الليالي بعد كلوتها
وكل دور إذا صاحم ينقلب
[ص : ١١٥]

- لما بلح إلا مع الخير صاح
ولاصاح إلا مع الشر بلح
[١٦٣ / ١]

- ولا تبش من تحت ساقها القضا
إليك ، فكم يؤس للاه نصم
لقد تورق الأشجار بعد ذبولها
ويخضر ساق التبت وهو هشم
[٥١٩ / ٣]

وبيات الرصافي
أيا الأبحم التي قد رأينا
عيراً في أفرها كالثموس
إن هذا القول كان شرقاً
في دياجير طالع منحوس
وسباق الزمان منه سعد
تنجل منه داجيات النحوس
[٧٧٠ / ١]

وبيا الزهاوي .

لئن أخذت شمس السعادة تحت
فلشمس من بعد الغروب طلوع

على نفس النقطة التي بدأ بها الماضي . ونحن الحاضر إلى هذا الماضي
حيث إلى هذا القديم الذي وصفه شوقي بقوله :

لربّ قديم كشعاع الشمس

ابن عبد واليوم وابن الأمس

وبذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنساني كما تتحرك «عقارب
الساعة» ، ويبدو تكراراً متعاقباً لأحداث متماثلة ، تتحدد معها
مصائر الدول والأفراد ، يقع الجميع على محيط دائرة واحدة ،
حديدها تكرار لغايرها . وحاضرها مثال لماضيها ، فيقول شوقي
«التاريخ عابر متجدد ، قديمه موال ، وحاضره مثال ،
[الشوقيات ٢ / ٥٥]

وعندما نرقب هذا الحكيم الإحيائي للدورة الأبدية للتاريخ
يستخلص العقل مغزاه . وذلك لكي تتصل حكمة الشعر بتأمل
ثبات حركة الطبيعة الباقية ، والتكرار للطلق لحركة الإنسان الزائل ،
فيصبح الشعر «ابن أبوين : التاريخ والطبيعة» . [الشوقيات
١ / ٢٥٠] ولكن على نحو يحمل «فرجة الشاعر كعب صاحب
الأيام ، غلها للحزن عميرة ، وللسرور عيرة» . [الشوقيات
٢ / ٦٥] إنها الفرجة التي تخرج إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات
٣ / ٩٦] لتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به ، «تأمل الإنسان من
حيث تأثره بكليهما ، ولا غرابة في ذلك» .

في كرم الشعر والبيان

عبان في التاريخ جريان

وبعل هذا انهم يصر الاهتمام بالآفة بكاء في شعر شوقي .
وما يجده - في هذا الشعر - من تحول بمودج الشاعر الحكيم - في
بعض أدواره - إلى مؤرج يرى في التاريخ مرآة . ينعكس عليها
بصري الدنرى لمصائر الأيام والدول . إنه الاهتمام الذي جعل شوقياً
يصل بين «التاريخ» و«الكعب للقدسة» ، يقول

غال بالتاريخ واجعل صفه

من كتاب الله في الإجلال كآبا

قلب التاريخ وانظر في الهدى

نلق للتاريخ ورما وحسبا

رب من سافر في أسفاره

بليالي الدهر والآيام آبا

[الشوقيات ٢ / ١٨]

وهو الاهتمام الذي يصل - في شعر شوقي - بين التاريخ والحكمة ،
صعدت عبق الشاعر الحكيم إلى ما حطه «الدهر» - مرة أخرى - من
«عيرة» . في كتاب الناس والآيام

ذلك كتاب الناس والآيام

من آدم الخد إلى القبيام

نأنق الدهر به ما شاء

وأفنن التأليف والإشاء

فإن وجدت عاظرا مطالبها

وسارها من الطبع ع

فقف على آثار أعين الزمن

واغش الطلول وتقل في الد

وعالج النجوى والاذكارا

يشتا للحمكة الألك

فالروح في التاريخ الاعتبار

وحكمة تودعها الأحب

[دول العرب . ص ١٤]

وإذا كان تأمل طبيعة يقود إلى عيرة نفوز يندبع صبح الباري
من حلال أرحال في سمر عناصر . أو يطلع في مرآة بوجود ، في
تأمل التاريخ يقود إلى عيرة بمائلة . ويكها عيرة نفوز «دعوى صوم
الماضي» . لتأمل كتاب الدس والآيام . واستخلاص «حكمة المودة
في الأخبار

وكما توادف العيرة الاعتبار ، في التاريخ ، نفوز بالتأني . لك
التأني الذي يربط بحاصر محيط ، تتحول فيه نقطة الارتعاج في
دولاب الزمان إلى نقطة انحصار ، يذكّر الصمد بقيضه الموجب ،
ويبدو النور من الحاصر المحيط حتما بعودة ماض مجيد ، يكرّر فيه
للمستقبل للماضي . وكل أرحال إلى الماضي ، في هذا السياق ، أرحال
إلى تاريخ قديم ، تميز «عيرة السرور» فيه «عيرة الحزن» المقيم

وإذا كانت العيرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن .

كل ذي سقطين في الحو سما

والبح يوما وإن لم يهرس

وسيلق حينه نسر السما

يوم نظوى كالكتاب الدرس

[الشوقيات ٢ / ١٧٧]

تؤكد العيرة المستخلصة من «التاريخ» أن الدول كالأس «دأوس
الفناء» ، فيما يقول شوقي ، وأن علو مجد «روما» شبه بعو مجد
«أثينا» ، ومجد «طية» ، ليس سوى جوانب من حركة نفس
الدائرة ، يصعد محيطها صعود نسر أسماء أو صعود كل
ذي جناحين (= سقطين) ، فيرتفع بحجم هذه الممالك ، ولكن يهبط
أخيرا مرة أخرى ، فيبط الطائر عظم احتاج ، ويأفل اسجم ،
وتتلق الدائرة ، كالسرجين ، لتبدأ من جديد ، مؤكدة عيرة
التاريخ التي تقول

مال روما مانال من قبل آيب

سأ . وسيمته لينة العصماء

سنة الله في المالك من قبل

ل ومن بعد . مانعني بقاء

[الشوقيات ١ / ٢٢]

وفي هذا السياق . يبدو معنى «كبار الحوادث في وادي النيل»
وعبرتها التي تصورها قصيدة شوقي التي ألقاها في المؤتمر الشرقي الأول
(١٨٩٤) . إذ ليست «كبار الحوادث في وادي النيل» سوى دوائر

وتصعد الممالك - في الأندلس - كالشمس لشرقها ، ولكن
سرعان ما تنحط مع الليل إلى هوة الظلام . ويسمى ملوك الأندلس
درى الجند ، يطاولون الثريا ، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق
الزنى . ولا يبقى سوى الليرة الكوية الثابتة ، والمعبرة للقيمة
بالتأني . ولكن قلخص العبرة في البيت الذي يحتم القصيدة ،
ويفسر دلالة التاريخ عنه :

وإذا فالتك الشفاه إلى لنا

في فقد غاب وجه الناس

[الشوقيات ٢ / ٥٢]

٥ - ٣

إن « التاريخ » - في هذا السياق - تعبير عن أزمة وحراريتها في
الوقت نفسه ، ولذلك تطوى دلالاته على ما يصله بالخاصر المعنى
كالجن ، والدنيا الأسمى ، والحياة السراب ، والذهر الذئب . وكما
ينطوي تكرار « التاريخ » على دول لافئة ، تصل هذه لدوال
التاريخ بالعبرة التي تحفظ القوم من الصباغ :

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر

صاح قوم ليس يدرون الخبر

[الشوقيات ٤ / ٣٩]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذي يحفظ الهوية المشكوك
فيها ، وبالدائرة التي تميز الخاصر بالإحالة على الماضي

مسفل القدم نسوا تاريخهم

كلقبط عني في الناس انصافها

أو كمحطوب على طاكسة

يشكى من صلة الناس انصافها

[الشوقيات ٢ / ١٩]

ولا غربة - في هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعرض الذي
يرادف الشرف للهدد .

وأنا اغشى بتاريخ مصر

من بطن مجد لومه صد عرضا

[الشوقيات ٢ / ٥٨]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبهات ، في الأبيات السابقة ، إلى
أزمة متأصلة في الخاصر . يعدو التاريخ نفسه مراراً من هذه الأزمة ،
بالعودة إلى قبضتها ، أي الماضي الذي يقترن بالأصل والمنبع ،
فيقترن بالهوية التي ترادف السب ، والذاكرة التي تحفظ الهوية ،
تخفظ القوم في الوقت نفسه .

ومن الصعب أن نحصل بين دلالة الإلحاح من التاريخ . من
حيث اقترانه بهذه التشبهات ، وبين الوعي بأن هذا التاريخ نفسه
يهرى حاصره إلى محطه ، كما يهرى الشمس إلى ليعيب . به الوعي

يعود مما كل شيء نحو يده ، فهي ممالك وحول تتعقب لتكرر الدورة
نفسها : تصعد « القراصة » ليهبطوا من جديد ، وتدور الدوائر ليتكرر
« الفيز » ، لكن نفس الدوائر تدور ليتكرر الرومان ، ويرتفع ملك
الرومان لتصبح « أنبي صعب عليها التواء » . وتتعقب الديانات
تعقب موسى وعيسى ومحمد . وتتعقب ولادة الإسلام على مصر .
وتدور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع « الغزال أيوب » ، هابطة
مع « دول الحراكيس » . ويتسلط « الفرنسيين » ليعلو قابليون
« النسر » ويكنه سرعان ما يسقط محطم الحياحين ، بعد أن :

سكنت عنه يوم عبرها الأهد

سولم . ولكن سكوتها استهزاء

فهي توحى إليه : أن تلك (واثر

لو) فآين الجيوش ؟ آين اللواء ؟

[الشوقيات ١ / ٣٣]

وتنهي « كبار الحوادث » ليبقى مفراها ، وتؤكد عبرتها ، من
حلال « تقيل » الذي ينسرب في سياقها ، و« التليل يدي من لاله
يداء » . ما تقول قصيدة شوق ، ولكن يقترن « التليل » بذلك
« لتأني » الذي يلحظه هذا البيت المركزي الدلالة في القصيدة

هكذا الدهر . حلة ثم ضد

ما حال مع الرمان بقاء

ولا يبقى ثابتاً ، مع تقلب الدهر من الصدف إلى الصدف ، وتتعقب
« كبار الأحداث » بين تقطع النحاس والسعد ، يهوى كبر التليل ،
ذلك الذي تعبى الدول والرجال ، متعاقبة ، في القصيدة للبقاء
بسمه .

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ

هو مضجع للمساكين ومرفق

[الشوقيات ٢ / ٧١]

ويتكرر المعصر الدال نفسه في « الرحلة إلى الأندلس » ، حيث
يتجاوب الخاصر مع العام ، ويتكرر الماضي في الخاصر ، ويحاور
الحكيم القديم (البخري) الحكيم الجديد (شوق) ، في البحث عن
« وجه التأني » ، لتبرز العبرة التي تمظ ، والحكمة التي تنشئ . ونعود
الذاكرة إلى مبدئها . ونحى النهاية إلى البداية ، ويدور الاسترجاع
كالدولاب ، تدور الدوائر بالدول ، كأنها « اختلاف الليل
وسهار » . ولذلك يعود الملك الدوار « إلى الظهور » لينقلب ما بين
عس الصين :

فلك يكسف الشمس جارا

ويوم البندور ليرة وكس

ومرفيت للأمور ، إذا ما

بلغها الأمور صارت لعكس

دول كمالرجال ، مرفعات

بقيام من الجفود وتقص

[الشوقيات ٢ / ٤٨]

الذى يدفع به الحاضر إلى اليكاه على الماضي ، على نحو تتجاوب فيه
آيات الرصافي .

أبكي على أمة دار الزمان طام
قبلا ودار عليها بعد بالخير
كم عخلد الدهر من أيامهم خيرا
رأن الطروس وليس الخير كالخير
ولست أذكر الماعين صفترا
لكن نقيم بهم ذكرى للذكر
[الرصاص ١ / ١٨٣ - ١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأصمى . (٢٢)

ويكاد على المسالين ويحيى على السابقين .. أين أنتم أيها الاتحاد
الأنجاد ... الأخدود بالعدل ، الناطقون بالحكمة ، المؤسسون
ببنا الأمة ، ألا تنظرون من حلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من
بعدكم .. تفرقوا فرقا وأشباه حتى أصبحوا من الصعب على
حال تدوب طام القلوب أسفا .. أصبحوا فريسة للأطم الأجنية ،
لا يستطيعون ذودا عن حوضهم ، ولا دفاعا عن حوزتهم إلا
يصيح من براغيصكم صائح منكم بنبه الغافل ، ويوقف النائم ،
ويهدى الفصالح إلى سواء السبيل .

وإذا كان استرجاع ما في التاريخ المذاكرة يذكر بلحظات
الشروق الماضية ، فيتمتع الحنين إلى الماضي الموجب ، بوصفه نقيصا
للحاضر السائب ، فإن الاحتار يتمت حينئذ كائلا إلى مستقبل ،
ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية . وتصل الحكمة بين
هذين اللوين من الحنين ، فتدو بهما إلى حال من الاتحاد .
وتتجاوب دورة «الملك النوار» ، في الطبيعة ، ودورة «كبار
الأحداث» ، في التاريخ ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسي» . ويقترب
«وجه التأسي» بفتون أزل ، يظلب منه الدهر ، من الصمد إلى
الصمد ، في حركة دائرية ، تؤكد «سنة الله في المالك من قبل ومن
بعد» .

وكما تنطوي دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوي على العزاء .
وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ ، في الحاضر ، إلى الحركة المهابطة
من دولاب الدهر ، ينطوي العزاء على حلم يتحول لمبطوط إلى
صعود ، هو استعادة لفر دوس الماضي للنفوذ وشرفه على السواء :

آه لو يرجع ماضي الخشب
آه لو عاد زمان الشرف
[الرصاص ١ / ١٩٠]

وقد يكون العزاء هربا ، وقد يكون جمعا ، وقد يتصل المردي
بضمي ، ويكن يعل العزاء قرين الحلم يتحرك «الملك النوار» من
السحب إلى السعد . ومن الانحماص إلى الارتفاع . ولذلك يتحاوب

العزاء الفردي في بيت البارودي .

فلولا اعتقادي بالقضاء وحكمه

لنقطعت نفسي طمة وليلما
[البارودي ٣ / ٤٠١]

مع العزاء الجمعي في خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله
فديستلك ياشرق لا تجرحني
إذا اليوم ونى فراقب هذا
فكم محمة أعقبت محنة
وولت سراعا كرجع الصدى
[حافظ ١ / ٢٤٩ - ٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من صومبة الشرق إلى خصوصية مصر ،
تحدثت مصر عن نفسها ، بلسان حافظ ، فتذكر على رحابها الذين
طال انتظارهم للدورة المقبلة لهذا الملك النوار .

إهم كالطبا أبح عليها
صدا الدهر من لواء وعهد
فإذا صبل القضاء جلاها
كن كاخوت ماله من مرد
[حافظ ٢ / ٩٠]

وينسرب مغزى العزاء في شعر الزهاوي ، كمثل أنصير ،
فيحاطب الحكيم فيه نفس الشرق الذي يحاطبه حافظ ، فيقول :

أيها الشرق كنت والغرب داج
مطلع الور في السنين الخوالي
وله كنت في الحضارة أسفا
ذا عليه نمل دروس المعالي
ذهبت عثك قوة العلم حتى
انعكس الأمر مؤذنا بالروال
ولعل الأيام تعلن سلما
بعد حرب الأديان والأموال
[زهاوي ، ص : ٥٩]

وإذا هبط الزهاوي من صومبة الشرق ، ليشتد عن بعداد ،
تجاوزت الدلالة الخاصة والعامة ، واقتزن حلم المستقبل بدورة أخرى
من دورات الملك النوار ، يعود فيها الماضي مكررا نفسه ليصبح
المستقبل ، فيطلق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا :

في الكون كل مركب
لها أراء إلى انحلال
ولكل محل جد
بذ تركبها بها بسنا في
ما جاء يفسده الخد
سوء تميد أيدى الشمال

منذ القديم يدور هذا
سؤال الكون من حال ل حال
منعمود بسعداد كما
كانت ينعصرها الخوايا

المواضع

- (١) راجع لكتاب هذه المراسم ، الصورة التي في التراث الثقافي والبلاغي ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ١١٥ - ١١٦ .
- (٢) أبو حاتم الرازي ، الزينة ، القاهرة ١٩٥٦ ، ١ / ٤٤ .
- (٣) يقول المظهر الطوي : « أما مدح الشعر على شأن النبي صلى الله تعالى عليه وسلم ، فكثير .. في ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم : (إن من الشعر حكمة) ، وفي موضع آخر (إن من الشعر حكمة) هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا يخلق من الشعر ، بعد أن قال الله تعالى في شأن دود عليه السلام (وأنبأه بالحكمة) ويصل الخطاب : « وقال تعالى : (ولولا آية حكمة وحلا) ، جعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التي ينص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أنبياءه ، وأثنى عليهم بذلك إذ جعلهم مخصوصين بما من قبه ، ومنصورين بصرفها من جهته ، ولما لمك بذلك فضيلة الشعر والخطبة » راجع ، صورة الإغريض في صورة القريض ، دمشق ١٩٧٦ ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ .
- (٤) ابن عبد رب ، العقد الفريد ، القاهرة ١٩٧٣ ، ٢ / ٢٧٦ .
- (٥) الزينة ، ١ / ٤٤٢ .
- (٦) العقد الفريد ، ٢ / ٢٧٦ ويرى ابن رشيح الخليل على نحو متاخر في العقد ، القاهرة ١٩٥٥ ، ١ / ٢٥٠ .
- (٧) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١١ .
- (٨) العقد ، ١ / ٢٦٠ .
- (٩) حازم القرطاجي ، صياح البلغة وسراج الأدياء ، تونس ١٩٧٢ ، ص ١٢٤ .
- (١٠) الصورة الفنية ، ص ٤٠ وما بعدها .
- (١١) أبو الفرج الأصبهاني ، الألفاظ ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٢٦ / ٤ ، ١٣٧ - ١٣٩ ، ١٤٥ .
- (١٢) شرح ديوان ابن خضاص الشيخ حسن البوريني والشيخ عبد الله التالبي ، مرسية ١٨٥٢ ، ص ٤٦١ - ٤٦٢ .
- (١٣) ديوان أبي راس (ت) أحمد عبد الحيد الرازي (بيروت ، دار الكتاب العربي ، ص ٢٧٥)
- (١٤) ديوان أبي تمام (ت) محمد عبد عزام (القاهرة ١٩٧٢ ، ٢ / ٥٠ ، ١ / ٢٨٨ ، ٢٩٧)
- (١٥) المرجع السابق ، ٢١٧ / ٤ .
- (١٦) المرجع السابق ، ١٨٣ / ٣ .
- (١٧) شرح ديوان المتن (وضعه عبد الرحمن البرقوقي) بيروت ، دار الكتاب العربي ، ٢ / ٤٤ ، ١٨ .
- (١٨) القصيدة ، ١ / ٧٤ .
- (١٩) أبو العلاء المعري ، الزمانيات ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، ١ / ٥٤ .
- (٢٠) تقر في ديوان أبي عام

« ولم أفر كاهرون نحيى طرفه
معلوم في الأرقام وهي غوام
ولا كالمعالي عالم بر الشعر يبا
فكلاً لأرضي هملاً ليس فيها مقام
يُرى حكمة ما فيه وهو فكاهة
فيلقى يا يفتنى به وهو مقام
[٢١٧ / ٤]

ونعمود أيسسماي يبا
ونعمود هاتيك النباي
بماقوم أتم نفسه
لا تنعصر على السفال
[الزهاوي ، ص ٢٤١]

- هذه غلظة كل من حكمة
وبلاغة ، وشعر كسر ورشد
[٢٩٧ / ١]
- إذا شردت ملت صخرة شاتي
ورثت غلوبة من ليلوب شوارد
- قللت صديقا من علو وطاوت
فكارب غلوبة من رجال أباهد
[٨٢ / ٢]
- (٢١) ديوان ابن الرومي (ت) ، ص ١٩٧٣ ، القاهرة ١٩٧٣ ، ١ / ٢٩١ .
- (٢٢) ديوان البارودي (ت) ، علي الجارم ، محمد شفيق معروف (القاهرة ١٩٧١ ، ٣ / ٤٨٥ - ٤٨٦ ، وسبشار إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٣) ديوان حافظ إبراهيم (ت) ، أحمد أمين ، أحمد الزبي ، إبراهيم الإيادي (القاهرة ١٩٣٩ ، ص ١ / ٨٩ وسبشار إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٤) أحمد شوقي ، الشوقيات ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١ / ١٦٠ ، وسبشار إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٥) ديوان معروف الرصافي ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ٢ / ١٧٠ ، وسبشار إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٦) ديوان جميل صلي الزهاوي ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٣٠٧ ، وسبشار إلى بقية الاكبيات في اللان
- (٢٧) أحمد شوقي ، خطاط بتاحور ، أبو ليد دنان وعبد سلاوي (ت) ، محمد سعيد الغرياني (القاهرة ١٩٥٣ ، وسبشار إلى الاكبيات في اللان
- (٢٨) حافظ إبراهيم ، ليل مطيح (ت) عبد الرحمن صديق (القاهرة ١٩٦٤ ، وسبشار إلى الاكبيات في اللان
- (٢٩) كلاهين الحكيم - مطيح ويتاحور - يذكّر بالأساتذة الحكيم الذي يفر حديثاً تأملياً مع مرده ، في رسالة البارودي ، صالح البدء ، ربيع نقل الرسالة في : سامي بشاري ، أوراق البارودي ، المجموعة الأدبية ، القاهرة ١٩٨١
- (٣٠) حمدي طرسق ، الوسيلة الأدبية ، القاهرة ١٢٩٧ هـ ، ١ / ٤١
- (٣١) ربيع وقابل بطل ، سحر الشعر ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٢
- (٣٢) ديوان حافظ (شرحه محمد هلال إبراهيم) مطبعة المدن ، القاهرة ١٩٠٢ ، ص ١ - ٢
- (٣٣) أحمد شوقي ، اسواق الذهب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٧ ، وبه الاكبيات في اللان
- (٣٤) سحر الشعر ، ص ٦٥
- (٣٥) التناهي ، التحليل والمفارقة ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٨٧
- (٣٦) المرجع السابق ،
- (٣٧) ليل مطيح ، ص ٤٠ ومن الصديق للاحظ إصاح صورة أبي العلاء ، برصمه الحكيم الأسفل ، على شعر حافظ ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيد ربيع بما من شعر فيكون هو جو سري أن يصله بأبي العلاء ، عبر
- اعجمي كعاد يحملو نجم
في سجاد الشجر نجم البصر
صالح الصلياء فيها والنبي
يسلمه في فوق همام الذهب
[٢٣٣ ، ١١]

رضاعاً حافظ الفضل نفسه ، متابعاً شوق هذه المرأة ، فيرى توسلتي : ولكن
يدعو إلى أن يقعد في مقام الخلد - عهد التبعذ من قبي الملاء -

إذا زلت وعن القين بحسرة
يا الزهد دار والدكاه ستير
قف ثم سلم واحتمل. إن ليثمة
مهبب على رغم الفناء وأوز
وسالمة على غاب عنك، فإله
حليم يسألكم الخيال بهير
[١٦٥ / ٢]

والأصل في ذلك حقوق الأسماء في رتبة تونكو

١٤٠٠
 ١٤٠١
 ١٤٠٢
 ١٤٠٣
 ١٤٠٤
 ١٤٠٥
 ١٤٠٦
 ١٤٠٧
 ١٤٠٨
 ١٤٠٩
 ١٤١٠
 ١٤١١
 ١٤١٢
 ١٤١٣
 ١٤١٤
 ١٤١٥
 ١٤١٦
 ١٤١٧
 ١٤١٨
 ١٤١٩
 ١٤٢٠
 ١٤٢١
 ١٤٢٢
 ١٤٢٣
 ١٤٢٤
 ١٤٢٥
 ١٤٢٦
 ١٤٢٧
 ١٤٢٨
 ١٤٢٩
 ١٤٣٠
 ١٤٣١
 ١٤٣٢
 ١٤٣٣
 ١٤٣٤
 ١٤٣٥
 ١٤٣٦
 ١٤٣٧
 ١٤٣٨
 ١٤٣٩
 ١٤٤٠
 ١٤٤١
 ١٤٤٢
 ١٤٤٣
 ١٤٤٤
 ١٤٤٥
 ١٤٤٦
 ١٤٤٧
 ١٤٤٨
 ١٤٤٩
 ١٤٥٠
 ١٤٥١
 ١٤٥٢
 ١٤٥٣
 ١٤٥٤
 ١٤٥٥
 ١٤٥٦
 ١٤٥٧
 ١٤٥٨
 ١٤٥٩
 ١٤٦٠
 ١٤٦١
 ١٤٦٢
 ١٤٦٣
 ١٤٦٤
 ١٤٦٥
 ١٤٦٦
 ١٤٦٧
 ١٤٦٨
 ١٤٦٩
 ١٤٧٠
 ١٤٧١
 ١٤٧٢
 ١٤٧٣
 ١٤٧٤
 ١٤٧٥
 ١٤٧٦
 ١٤٧٧
 ١٤٧٨
 ١٤٧٩
 ١٤٨٠
 ١٤٨١
 ١٤٨٢
 ١٤٨٣
 ١٤٨٤
 ١٤٨٥
 ١٤٨٦
 ١٤٨٧
 ١٤٨٨
 ١٤٨٩
 ١٤٩٠
 ١٤٩١
 ١٤٩٢
 ١٤٩٣
 ١٤٩٤
 ١٤٩٥
 ١٤٩٦
 ١٤٩٧
 ١٤٩٨
 ١٤٩٩
 ١٥٠٠

(٣٨) الشوليات ، الجزء الأول (من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨) مطبعة الأدب ولزبد
بمصر ، سنة ١٨٩٨ ، ص ٩٠٣ ومن القيد أن تلاحظ ارتباط هذا
الحاكم - في جانب منه - بالمقام من الثروات الثمينة الثرى ، في مواجهة الثرى
الذى ، ولذلك فهو يأخذ بمصروف من سائر الثروات التى يملكونها - لاحظ

سل (أفريد) و(لامون) حل جرا
مع الوليد أو الطائي جند
وعل حرا في سجد الشعر قد يلا
شأن التنوير في صرخ وعقان
وفا ولید شیدا باطنی أنها
في بيت أحمد نويس كديان
[٥٩/١٢]

وَمَقُولُ فِيهِ خَرَقٌ

والله ما (موسى) وليكم
وما (زكريا) ولا (يسا)
أحق بالفضل ولا إلهي
من إله الجنون أو من جميل
لقد عجزوا الحب وأبعدوه
في القلب من مستطير أو جميل
كسروا من نيل هي شجرة
في كحل دهر وحل كحل جميل

راجع التوثيق المجلد (٥) محمد صديق السورق) القاهرة ١٩٦٦ ،
٧ / ١٧٢ - ١٧٣ ، والإشارة إلى (ألفريد) و (موسى) ، في بحث شوق
وحافظ ، إشارة إلى الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه
Alfred de Musset (١٨١٥ - ١٨٥٧) صاحب «الليالي المشهورة
لنا (جوزيل)» - «جوازيل» في بيت شوق ، وفي اسم رواية كتبها الشاعر
فرنسي لأرتين Lamartine (١٧٩٠ - ١٨٦٩) التي ترجمت في شوق - في
باريس - في صياغة «البحر» ، فيا بشرى مؤسسة الطبعة الأولى من التوثيق ،

(٣٩) ديوان ابن عرب ، طبعة بيروت ، ص ١٢٤
(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشريقات ، ص ١٦ - ١٧ .

(١١) رسائل إسحاق بن عيسى وصلاح الزرقاني : بيروت ١٩٥٧ ، ٣ / ١٢٠
(١٢) الطبراني ، آراء أهل العلم في القاضية ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٤٢
(١٣) قرأ في شعر شرق عن مولد جيسي عليه السلام

[illegible]

وہن جرڈ عہد حلی لک علیہ وسلم
ولک الخدی، والککلمات علیہ

ولهم الزمان قسم ولهم
[٣١ / ١]

(11) وثقرا في غير شوق

- غفلت کائناتی عسی حرام
علی قلبی الضمیرہ والذات
[۴۷ ۳]

ولایت اِلا کاتبی حرم مغلط
هل جسئی مستغیر لعدائی
[۱۰۰ / ۱]

- قطوف کھنسی باخستان وبالوئی
کھلوسم و تھنسی دورم (۱۹۳۰)
[۸۰ / ۳]

(25) السبع الطوال من القرآن الكريم : سورة البقرة ، وآل عمران ، والنساء ، والمائدة ، والأنعام ، والأعراف ، والمائدة ، سورة يوسف ، أو سورة الأنفال
 ربيع شارب جوان البارودي ٣ / ٣٤ (عاشق : ٧٠)

(26) الفصل للناس للشهد الأول ، من المصاحفة ، راجع

The Complete Works of Shakespeare. Collins' Clear Type Press.
London 1923. p. 185.

(٥٧) راجع إبراهيم لازار، الشعر: طائفة ووسائله، القاهرة ١٩٦٥، ص ٣،
وقلت ترجمه نوبت شکوه شهر: فی شرحه، طبع منتدب بکله صیفا،

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact

(48) غرا في خبر شوق

هفتاد و نهمین جلسه روز شنبه
 ۱۳۸۸ / ۳

۱۰. إن أوصى الميراث فما بعدا لي
عقبت عيشي عمنك بالبر
مصلحة لي عافية ويكون
وهم، إن جسدك يفسد
[٥٣ / ٧]

- والأمل حلم في لحظة
ولها لحظة عن حلم
[١٧٧ / ٢]

- وكل أمة عيش وإن طلق عبده
أراب لغير الموت وابن أراب
[٣٧ / ٣]

(14) *عنصرها علما قول البرودي*

- جلیتا و سرحد الزمان مجدد
وہی الامریا فی الحدیث علوم
[۲۹۷ / ۱]

وما البعير إلا نسيه
[٢١٨ / ٤]

سما العيش إلا مطرة عرسية
قوله كما قال الخليل من النسم

هـ هي جامعة تحفي ، وثاني جامعة
والشعر خورشيد هذا الناس
[١٦٨ / ٧]

لا تحس العيش دام لحرف
حيات ليس على الزمان دوام
[٢١ / ٢]

ومما قرأ في شعر الزعلاوي

منع العيش في هذه الدنيا
ببناء وهل لمعيش ثبات
المسا لنا على الأرضي أينا
فأس عاشوا قليلا وماتوا
[٣٤]

إر بنا الشعر في جوده
فهرم والشعر لا يرم
[٣٩ : ص]

حلم هذه الحياة قصير
وهو في نوعه من الأوهام
[ص ١٢]

(٥٠) الفعل الخامس : لشهد الخامس ، راجع المرجع السابق

Op. C p 1174.

(٥١) أحمد شوقي ، دول العرب وعظماء الإسلام ، مطبعة مصر القاهرة ١٩٢٣ ، ص ١٤ وفيه الإتيان في الفن

(٥٢) الأعمال الكاملة لحاد الفيس الأنصاري (ب) محمد جاره (القاهرة ١٩٨٨ ص ١٨٦



مكتبة غريب

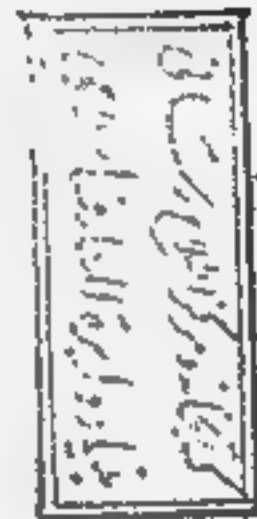
٣ شارع كامل صدقي بالفيحالة - ٩٠٢١٠٧ - القاهرة

تقدم لانعناشها القراء أحدث انتاجها من المؤلفات :

- | | |
|-----------------------------------|---|
| اسم المؤلف : | اسم الكتاب : |
| الأستاذ الدكتور نظمي لوقا . | الله وجموده ووعدايته بين الدين والفلسفه |
| الأستاذ الدكتور عصمت قاسم | المكتبة والبحوث |
| الأستاذ الدكتور محمد المصطفى | برشاح الفكر في الطب والعلوم في العصر الحديث |
| د محمد نصر مينا ، نيلون ناجي مروف | تسوية المنازعات الدولية مع دراسة لبقه شكلا لشو لدرط |
| الأستاذ إسماعيل عبدالقادر | لغة أعيش في جلابيه أجه (رواية) |
| الأستاذ شريف أباظة | عاشق في العنق |
| الأستاذ فاروق جويدي | شيمه سيعتج بيننا (ديوان شعر) |
| الأستاذ مجيب طه رجا . | ريم تصنع شعرا (رواية) • المؤلف لاد (رواية) |
| الأستاذة إقباله بركه | تساعج البحيرة |
| الأستاذ إسماعيل ولي الدين | عصه أخضر (رواية) • دار الشجاع (رواية) |
| الأستاذ عصمت محسن | لغة طيش (رواية) • الفيحويه (رواية) |

تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- الأدب المقارن .
- النقد والعلوم الانسانية .
- تراثنا الشعري .
- عباس العقاد .
- الأسلوبية .
- تراثنا النقدي .
- الأدب والفنون .



وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

حافظ وتتوفى وزعامة مصر الأدبية

كتبة بناية ومركز اطلاع رسانی
بنیاد وایرة المنارین اسلامی

تتوفى ضيف

تأسرت زعامة مصر الأدبية قرونا متعاقبة . ومعروف أن نجداً كانت هي السابقة إلى هذه الزعامة في العصر الجاهلي سواء في الشعر أو في الخطابة ، ومعروف أيضاً أن شعراءها كانوا يقدون حينئذ على أمراء الحيرة في العراق وأمراء غسان في الأردن وفي جلق جنوى دمشق ، حتى إذا أشرفت الحيرة بنور الإسلام أخذ الشعر يشط في المدينة ومكة ، وسرعان ما ازدهرت الخطابة وحدثت الحاجة إلى كتابات مختلفة ، سياسية وغير سياسية ، وأخذت العراق سريعاً تشارك في الشعر والنثر وعاصمة الخطابة ، وظلت زعامة الأدب العربي شركة بينها وبين الحجاز ومجد . وما نكاد نحصى في العصر العباسي حتى ثلث العراق هذين القطرين على الشعر والنثر جميعاً ، وتظل لها الزعامة فيها . ومنذ القرن الثالث الهجري يحاول الشام أن يكون لها نصيب من هذه الزعامة ، إذ ينشأ بها العتاني وأبو تمام والبحري وذلك الحى ، ويظل قنراقى النصيب الأول ، مما جعل شعراء الشام يرحلون دائماً إلى بغداد مهنيين قصائدهم إلى الخلفاء والوزراء ، حتى إذا أطل شام الشام عهد سيف الدولة الحمداني غلب أناء الشعراء من كل فج ، وفي مقدمتهم النسي ، يشدون بشجاعته ويظرونه وما يثقل بالروم من صواعق الموت ووعوده وعواصفه المدمرة .

وتتحول مقابله الحكم بمصر في منتصف القرن الرابع الهجري إلى أيدي الفاطميين ، ويرداد حظها من الشعر والنثر ، أو قل من الشعراء والكتاب . وهو حظ لم يرتفع بها إلى مكانة الزعامة الأدبية ، سواء في فن النثر أو في الشعر ، حتى إذا نارت مصر الفاطمية بقيادة صلاح الدين الأيوبي ، وأخذت تسحق جموعهم سحقاً ذريعاً في كل ميدان ، كما أخذت تستثمر قواها العتية ، إذا هي لا تكتفى بأن تصبح لها الزعامة الحرة في البلدان العربية وتظل بلواتها كثيراً من هذه البلدان ، بل تطلب إلى ذلك الزعامة الأدبية في النثر والشعر جميعاً ، وليتبيها في النثر القاضي الفاضل كاتب الدين ووريه ومستشاره ، فيستحدث طريقة جديدة في النثر والكتابة . أو قل أسلوباً جديداً ، يسخ به أسلوب ابن العميد الذي كان يشيع بين الكتاب منذ القرن الرابع الهجري . ومن أهم ما يميز هذه الطريقة المصرية الجديدة في النثر طول السجعات في الرسالة ، حتى تحمل ما كان يودعها القاضي الفاضل من التوريات والاقباسات القرآنية وألوان البصع المختلفة وشاعت هذه الطريقة في البلدان العربية ورسخت ، وأصبحت لها الزعامة الأدبية في فن النثر ، أو قل أصبح لها غير قليل من هذه الزعامة

وكأنما أصبح الشعر غاريس عروضية مثقبة بكلف البديع التي لمحق الشعر حقا ولا تكاد تبقى فيه على حياة

وكان لابد للشعر من شاعر عظيم بمقدرة من القوة التي تزدى فيه لاق مصر وحدها بل في جميع البلاد العربية ، وكان محمود سامي البارودي ، هو المتفقد الذي هب الفدح لمصر والشعر العربي ، كى برده عليه حياته الخفية ، ويعد لهمة أدبية رائعة . وقد عكف على قراءة الشعر العربي القديم في بابيه الأصيل في العصر العباسي ومله ، حتى تمثل صياغته وموسيقاه تمثلا منقطع الطير . وأخذ يسجل به تسجيلا بديعا حياته وخواطره ومشاعره ، وحياته أمة وخواتمها وآمانها وآلامها وأهواها ، وهو في هذا كله يوارن مواراة بارعة بين الاحتفاظ بأصول الشعر العربي التقليدية وبين حياته وأحداثها وأحداث أتمته زمنه . وبذلك حرر الشعر العربي من ألال الدبع الفخمة ومن تساليه الركيكة المبتذلة ، ورد إليه حياة والروح ، مصورا به تصويرا صادقا مشاعره الوجدانية في مرحلة حياته الأولى حين كانت حياة رعد وحس وتملأ بمشاهد الطبيعة بصرية ، كما صور تصويرا صادقا مرحلة حياته الثانية حين مثلاً صدره بالثورة على إسماعيل ونزيق وحكمها العبد ، وأخذت تتولى أناشيده الوطنية المتأججة نورة وحاسة ، وبظم قصيدته في الأهرام وأبى الهول وتاريخ مصر القديم ، ويثنى إلى سبلال ، ويظل يتوجع لوطه وبس إليه في أشعار تضطرم لهمة ولوعة

وعلى هذا البحر افتتح البارودي باب شعرنا الوجداني الصادق في العصر الحديث كما افتتح باب شعرنا الوطني الثائر ، وصم إليه قصيدة لجد مصر العروني القديم ، كما صم قصيدة في مشاهد الريف ، واضطربت الروح العربية الأصيل في أشعاره بكل مقوماتها بحيث استطاع أن ينفذ من خلالها إلى موسيقاه الرصيبة انصافية ، موسيقى يتصل فيها الماضي بالحاضر اتصالا خصبيا ، اتصالا تنمو فيه شخصيتنا الشعرية العربية نموا دائما . وعنت الوجوه لشعره في جميع الأنقطار العربية بحيث عدت بحق - حامل لواء الشعر العربي الحديث . وسرعان ما حملة بعده حافظ وشوقي ، فإذا هما بمكتان لمصر من الرعامة الأدبية ما لا عهد لها به في أي زمن من أزمنتها الماضية

٧

وقد ولد حافظ قبل احتلال الإنجليز لمصر بحس عشر سنوات ، واجتمعت له أسباب مختلفة ليكون صوت مصر الناطق عن معناها في هذا الاحتلال ، إذ قيت في أسرة مصرية متواضعة من أسر الشعب ، ولم يكذب بخطر على عنة سنة الرابعة حتى تولى أبوه ، فكشف حائه . وكان مؤظفا سيطرا محدود الدخل ، فأخذت بكتابات في القاهرة وبعض المدارس ، ونقل إلى طنطا فصحه معه وأخذ يختلف بها إلى الجامع الأحمدى تحتلها طلابه ، واستبقت فيه موهبته الأدبية ، واندفع في دحائله إحصائه يؤسه وصيق عيشه ، وعمل في مكاتب

وحقق لها أيضا غير قليل من الرعامة في الشعر لعهد صلاح الدين ابن ساء الملك الذي تمنى طويلا بانتصاراته للثوبه الخامسة على حملة الصليب ، مستشعرا - إلى أقصى حد - عذ آتته الحزني في تلك الانتصارات . مفتحرا بوحدة العرب تحت وابه صلاح الدين حتى يحقوا الصليبيين محقا لا يبق منهم ولا يدرك . وقدّر لهذا الشاعر المصري أباغ أن يدوس من الموشحات الأندلسية - وهو يقوم في دراسته مقام الخليل بن أحمد في دراسة الشعر العربي ، قد وضع الخليل - كما هو معروف - للشعر العربي أوزانه وعروضه ، وبالمثل وضع ابن ساء الملك - لأول مرة - عروض الموشحات الأندلسية وقواعدها المتنوعة ، على نحو ما هو معروف عن كتابه «دار العرازة» .

وبعد أن أوضح في كتابه تلك القواعد أتبعها بأربعة وثلاثين موشحا لكبار الموشحين الأندلسيين ، ليقرن الأمثلة بالقواعد . ثم تلا ذلك بحمسة وثلاثين موشحا من نظمه ، ليبدل على مدى تمثله لهذا الفن الأندلسي الجديد وبراكته فيه . وبذلك أهد مصر والشام وغيرهما من البلدان العربية ، لبهين شعراؤها من الموشحات الجديد ، إذ عرفهم بعروضه وقواعده وذلك لهم تذيلًا ، بحيث أصبح فنا شعريا للعرب في كل مكان . وعلى نحو ما أشاع القاضي المصلي فسلوبا جديدا في النثر والكتابة أشاع ابن ساء الملك في الشعر أسلوبا جديدا . أسلوب عدوية ووشاقة ، مع ما يحمل من ألوان البديع دون تكلف أو تمقيد ، أسلوب يقرب في أحيان كثيرة من تسالب اللغة اليومية المتداولة ، وليس ذلك فحسب ، فانه رقيق عذب عدوية الليل وروقه . ونتمه - على هذا الأسلوب - شعراؤه قصيدة بحدود من أمثال البهاء زهير وابن السببه وابن بائة ، وهم يسم على تواف الخصب . ونجاء رهب إلى شعراء الشام من أمثال الشاب القطريف ، وشعراء العراق من أمثال المهاجرى . وبما يدل بوصح على مكانة ابن ساء الملك في زمنه ، وما أتاح لمصر من رعامة في الشعر . أو بمارة أخرى على شئ غير قليل من هذه الرعامة ، أنا نجد شعره بشير حركة بقدية واسعة على نحو ما أثار قبله شعر أبي تمام والخش ، وإذا كان قد قبض لها خصوم وأنصار . فكذلك قبض لابن ساء الملك خصيان لنودان

مواطن هو ابن جبارة المصري معاصره الذي ألف في نقده كتابا باسم . «نظم الدر في نقد الشعر» وشاعر عراقي كبير هو صلي الدين على أكبر شعراء العراق في الحظب المتأخرة . إذ صبت عليه شر نقده في بعض كتبه . ويجرد لحدين الخصمين مدافعا عنه متصلا صير شامى ، هو نصعدى في كتاب له سماه : «الاتصار على جواهر الملك في الانتصار لابن ساء الملك» وصنن بعض وجوه هذا الانتصار شرحه على لامية المعجم . وكان موضوع هذا النقده حصومة وانتصارا ، فسبوت ابن ساء الملك الجديد وما خصه من الكلمات الوجيه المتداولة . فقد وقف الخصيان ضد بعض ألفاظه وقالوا إنها عامية . ورد عليها النصعدى موصحا أنها عربية أصيلة وأنها شكت عليها على كل حال أتاح ابن ساء الملك للشعر المصري في زمنه وبعد زمنه حظ من الرعامة . ولم تلبث أن أهدت تصاميل - حتى إذا حتم كبوس حنايين على أنفاس مصر وأدقوها غير قليل من الظلم ووصف لم يبق في الشعر إلا رمي صعب ، كان يتيح له الحياة ولكن أي حياة ؟ الحياة الخاملة التي لا تمدى روحا ولا تمنع شعورا

الوحشية العظيمة ، واستشاط حافظ عصبا ، وأخذ يمسكها في
قبضته ، رائحة ، مثل قوله ساحرا من الإنجليز سحرية لادعه

أيها القامحون بالأمر علينا
هل سيم ولاءنا والوداد
خففوا جيشكم وناموا هينا
وابتغوا صيدكم وجربوا البلاد
وإذا أعوزتكم ذات طوق
بهى تلك الرئى فصيدوا العباد
إعنا نحن والحمام سواء
لم تضلوا أطواقنا الأجساد
ليت شعري أفلك بحكمة التقى
نيلو عادت أم عهد نيلون عاد

وما زال حافظ يصور هذه للنساء مصر ، سهام أشعاره بل صدر
كرومر وصنوبر الإنجليز من ورائه مدكيا في غمته نار الألم هذا لأعداء
الوحشى العظيم ، محاولا أن يدهسها دفعا لمصديتها بالحرية وحقوقها
السياسية . لقد أصبح - بحق - شاعر الشعب الثائر وصوته الناطق
صد المحتل وبعبه وبطشه . وما يلبث مصطفى كامل رعيم الشعب
وقائده في جهاد المحتل العاصب أن يدري عصه لغيره ، ويبقى ند
أبيه ، فيتولاها جزع ما بعده جزع وحرن ما وراءه حرن ، ويكيه
بقصائد ثلاث بكاء حارا ، بكاء يصور فيه فجعة الشعب في رعيته
وما أوقدت فيه من جمر اللوعة والأسى . ويلدور عام ، ويسير حافظ
فرصة العام للمجري ويحيى قدومه لسنة ١٩٠٩ ويلتفت إلى شباب
مصر ، ويستثير حماسهم وحميتهم للمطالبة بالثحر هائعا مثل قوله :

رجال القدر المأمول إنا نحاجة
إليك فسدوا القصر لنا وشمروا
وكونوا رجالا عاملين أعزة
وصنوا جيمى أوطانكم ونحروا
لنا طماع حق لم يتم عنه أهله
ولاناله في العمالى مقصروا

ويدون ريب بلغ حافظ في شعره الوطنى منذ الثلاثين من عمره مكانة
رفيعة تقصر بها الأطماع ، إذ مضى يسحره لثارة أهداء الوطن ،
ولكى يملأ صدور الشباب حياة وعزة وفرة ، لئلا يجرؤهم من
ديارهم مدحورين . كل ذلك واحتل الأثم في صفوفه سطوته
وجبروته ، غير أن حافظا لم يكن يحشاه ولا كان يحسب له أى
حساب ، مع ما يث من العيون والأرصاد . وما يست الإنجليز أن
يصدروا قانون للطبوعات تهديدا لزعماء الحرب الوطنى بعد وفاة
مصطفى كامل ، ومن أجل أن يكفوا به أفواه الصحافة وغير
الصحافة ، ويشور حافظ على هذا القانون الحار ثورة عبيدة ، ويدعو
في شجاعة إلى الانتفاض عليه ، مها كلف المصريين من الدماء
وعالى المداخيل حتى ليصبح في قصيدة طويلة

بعض المصممين ، وهذا الإحساس لا يرايله ، مما جعله يشكو بأشعار
يبدت فيها سوء حظه ويكبئ حيثد على فورة الشعراء العاصيين
من أمثال بيحزى والمتنبي وأبى العلاء ، كما يكبئ على قراءة أشعار
الدرودى ، ويذم من إصعده به أن صمم على أن يسلط الطريق
الذى سلكه في مطابع حياته . فترك طنطا ومكاتب الصغائر بها .
والتحقق بتمردة حرب ، وتخرج منها صاعدا سنة ١٨٩١ وتحيى
بوربه الحربية . ونقل إلى وزارة الداخلية غير أنه عاد سريعا إلى
الحرب . وألقى ٣ نصح سواب ، وهو في أثناء ذلك يجاهد
لأدماة في القاهرة . ويذعن إلى مرافقة حملة كشر الأخيرة إلى
السودان ويشتد صبغه به ، وتشتب صله ثورة في الحملة سنة ١٨٩٩
ويشارك فيها حاصص . ويحارب إلى الاستبدع ويطلب إحالة إلى
معايش ويحارب إلى طشه بعد نحو ثلاث سنوات

لقد عاد حافظ إلى وطنه بعد حمود نوره وثورة رفاعة في حملة
السودان ، ولكن الثورة على الإنجليز وبطشهم وبجيم لم تحمد في
عنه أبدا ، بل ظلت مشتعلة ، وظل يذكها يوقود من أشعاره حتى
الأنفاس الأخيرة من حياته . وكان من أول ما رقى به بانيته التي
تضمها قلب هودته من السودان ، والتي يصور فيها تضر جنة وحظه
لنسبته إلى الشرق والعرب ، وإبه ليدب محلمهم وسلطتهم حين كان
يخشى لعرب بأسهم ويلتفت إلى مصر ويحشا بالإنجليز العاصيين .
ويأسى لأحزابها فهم إن نطقوا بكلمة التي هم في عياض السجون
عنها وعدوانا . ويصرح

أبشكى القصر طافنا والحقنا

وعن معنى على أرفى من الذهب

والقوم في مصر كالإنجليز قد ظفرت

بالماء لم يتركوا ضرعا محتلبا

فيما يتجرع حافظ وأبناء مصر البؤس للريرة يعم الإنجليز بحيراتنا
وطياننا ، بل إسم لم يتركوا فيها ثمرا إلا بهوه ولا ضرعا إلا احتلوه .
وه مشهم إلا كمثل الإسفنج يمتص كل ما حول من ماء في أى
وعاء ، غير متق منه بقية . ويكون من حظه وحظ مصر أن يُحال إلى
المعاش وأن يخرج من خدمة الدولة والجيش في ظل الاحتلال
الإنجليزى ، ويلتوح له الخديوي عباس ومعه حواشيه أن يقرب منه .
ويأتى مقصبا إلى يؤسه وإلى أمته ، واقفا في مقدمة صفوفها يازل
الإنجليز ، وكأنما سيفه لم يسقط من يده بخروجه من الجيش ، وغاية
ما في الأمر أنه استبدل به سيما بل سيولا أخرى قاطعة من أشعاره .
وكان أول حادث خطير نازل فيه المحتل نزالا عيبا حادث دنشواى
لسنة ١٩٠٦ ، فإن خمسة من الإنجليز قتلوا هذه القرية لصيد الختام
بها . وبمعرض لهم بعض أهلها . وأصيب أحدهم بصربة شرس
إصابة أفضت إلى موته . فثار كرومر حميد الإنجليز في مصر ، وعقد
عم محكمة هاكمهم ، فقضت بإعدام أربعة شقا وحطد سبعة
بأسباط وجيش ثمانية مددا مختلفة ، وبعد الإعدام والخلد يترأى من
أهل القرية مائة في الشكيل والمعقاب . وعصب المصريون عصا
شديدة هذه العاجحة ، وفي مقدمتهم زعيمهم حيثد مصطفى كامل
وكتاب الصحف ، وتبارى الخطباء في المداخل يصورون هذه الجريمة

إن البليّة أن تُباع وتُشترى
مصر وما فيها وأن لا منطقاً
تدفعوا خبزاً وحوطوا بيلكم
للكم نخاض صليكم وتدقوا
وامشوا على حذر فإن طريقكم
وغر أظاف به الملائك وحلقا
الموت في شهبانه وطروق
والموت كل الموت أن لا يطرقا

وهو يشبه الصحفيين والشباب في القصيدة ان يثروا ضد العدو
بإعنى وما يريد من الخرس لأستهم بينا مصر تتهك أشد انتهاك ،
ويطعن إليهم الخدر في الطريق فإنه وعمر مليء بالصفاخ ، ولا يثبت
أن يثبت ثائرا ، داعيا إلى اقتحام هذا الطريق مها كان الموت به
بلرصاد ، حتى يتخلص الوطن من هذا الاستبداد

وعصى مع حافظ إلى سنة ١٩١١ فإذا خفي ذات يده يصطر
الشاعر الباسل للاحتباس وراء قضبان وطبعة بدار الكتب المصرية ،
ويخضع زهير الناصر ضد الإنجليز إلا قليلا ، وتتشب ثورته الوطنية سنة
١٩١٩ ويعود إلى الأسد المصور الرابض في التلّاء غير قليل من
رثيره ، وما إن نظم السيدات لمصر يات بقيادة صبيغة زغلول مظاهرة
مطالبات بحقوق مصر للمشروعة في الحرية والاستقلال وتصل إلى كل
حدود المحتل الطردى ، فيثور حافظ لتلك الممركة الباغية ، ويظم
أشودة وصبة حامية مثنية ، يملأها بالنهكم على الإنجليز والبحرية
بهم سحرية مسمومة قاتلة ، ويطنها الشباب في مشورات ويذيعونها
في تلك الثورة لإلهاب الحماسة في نفوس الثائرين حتى يعصروا
بالإنجليز عصما وكان على قد ذهب سنة ١٩٢١ إلى لندن لمفاوضة
الإنجليز وأحفظت مفاوضات ، وعاد فأقيم له حفل تكريم ، ألقى فيه
حافظ بيته بل هربته الوطنية المرائمة

وقف الخلق بسطرون جميعا

كيف أبقي قواعد الهدى وحدى

وفيها يتحدث بلسان مصر عن مهادها القديم في عهد الفراعنة ،
معدنوا بقوتها جيشه ومحاربتها وعلوها وشعرها وتلمذة أنبا وروما
ها ، ويقول على لسانها وقد أوشكت أن تنال استقلالها ، إنها حرة
كسرت قيودها ، وإياها مجد الشرق وعمره ، وتصغر برجالها الأباة
الأعراف الذين يعدونها بالمهج والأرواح ، ويتأهب سعد زغلول
لمفاوضة الإنجليز سنة ١٩٢٤ فيشده من قصيدة طويلة -

فأرضي فخلك أمة قد أفسحت

أن لا تنام وفي البلاد دجيل

عزل ولكن في الجهاد ضراهم

لا الجيش يفرعها ولا الأسطول

فأباه الشعب المصري - حيثد - عزل لا يحملون سلاحا ، ولكم

في الجهاد يواصل لا يعرفهم جيش العدو ولا أساطينه ، فأساطينهم
وحشهم الذي لا يذبح حجاج وحقوق وبراهين أقوى من كل
سلاح ، ويحذر سمعا من أسايل الإنجليز ومكرهم وكيدهم
ودعاتهم ، ويقول : إن أوجست منهم شرافا قطع حلل المفاوضات ،
وعد إلينا رافعا رأسك ورأس شعبك ، ويتولى سنة ١٩٢٧ سعد زعيم
مصر ، بل زعيم البلدان العربية ، بل لقد اتسعت رعايته حتى ليقره
عائدي زعيم الهد بالزعامة والأستادبة في الثورة على الإنجليز ،
ويكيه حافظ ، ويأس لمصاب مصر والشرق فيه أنبا طويلا ويحال
حافظ إلى اللش في سنة ١٩٣٢ وثقل عنه ألال الوطنية ،
وكانت مصر حينئذ بختار فترة نكسة ، هي فترة حكم إسماعيل
صدق ، وما أصلى فيها الشعب من ظلمه وعسفه ، يسائده الإنجليز
ويعصدونه ، وكانت صحف الحريين الوندى والدستورى تحمل عليه
حملات شعواء فحمل معها الحدى القديم : حافظ سلاحه
الشعرى ، واتخذ يرميه بأياته وسهام أشعاره من مثل قوله :

بأالة للظالمين وقضية

في قنصتها القصر والإبرام

لاهم أنى صورة ليدوقها

غصصا ونسف نفسة الآلام

وحافظ في هذا الشعر الوطنى الثائر الذى كان يملأ به ألباء الشعب
للمصرى حماسة وشفرة وصلابة لمثارة المحتل العاشم يقد سابقا لشعراء
العربية في مصر وعبر مصر من البلدان العربية ، وهو سبق حمل به
حظا غير قليل من الزعامة في الشعر الوصى العربى الحديث ، ولم يشد
حافظ هذا الوتر الوطنى وحده مبكرا إلى فيثارة شعره ، بل شد إليها
معه مبكرا أيضا وترا عربيا ، وكان أول نغم صبه فيه صبيحة قوية في
أبناء وطنه والأوطان العربية لإغاثة لغة الصناد ضد أعدائها حين
سوّلت لستر ويلمور غصه مهاجمتها في عقر دارها ، وكان قاصيا
إنجليزيا بمحكمة الاستئناف الأهلية ، فأبى كتابا عن لغة أهل القاهرة
العامية سنة ١٩٠٢ ودعا دعوة واسعة لاتخاذ العامية لسانا للأدب
والعلم ، وأحدث ذلك رجّة عيمة في مصر والبلاد العربية ، وتصدى
له حماسة العربية وفي مقدمتهم حافظ إبراهيم إذ سرعان ما نشر
قصيدته «اللغة العربية تمنى حظها بين أهلها مصريا أبيت بل
سهاها إلى دعوته ، فقضت عليها قضاء مبرما ، وفيها يقول على لسان
اللغة العربية

وسعت كتاب الله لفظا وغاية

وما ضقت عن آجر به وعطائ

فكيف أضيق اليوم عن وصف آله

ونسسيق أسماء مخرصات

أنا البحر في أحشائه الدرّكامن

فهل ساءلوا القواصر عن صدقات

وحافظ يرد في هذه الآيات على ما كان يردده أعداء العربية من أنها
لا تحمل لغة العلم الحديث ومخترعاته حيثد ، ويقول إن هذا ليس

ويصور رسالة الطرابلسيين والأثرياء في الحرب وأهم يموتون كراما في سبل النود من الحصى ، ويحشد مطاعة الإيطاليين ووحشيتهم في قتل الداراري والتليل بالنساء والشيوخ ، لا يرحمون طفلا ولا يقربون من علام ، ويقول إنا ملأنا البر من أشلائهم ، وأحباء حمى أشد حصن لهم من يركابهم في جنوب بلادهم فيرجوب ، ويشد .

أطمننى أقسم الشرق ولا
تغطي اليوم فإن أخذت لاما
إن في أعلامنا ألفندة
لحشق أخذت وتأتى أن لظاما

ولم يتجش الحد والخط طويلا فإن إيطاليا لم تلبث أن استوت على طرابلس استيلاءها المشنوم . وكان حافظ صديقا حميا خليل مطران اللباني الأصل الذي اتخذ مصر دارا ومقاما ولقب شاعر القطرين . وقد أقيم له في سنة ١٩١٣ حفل تكريم بدار الجامعة المصرية ، وفيه حياه حافظ بإحدى روايته ، وفيها يصور ما بين مصر والشام من وشائج الرحم والقرى في حوار طريف بين عادتين : شامية ومصرية ، ومن يديج ما قالت عادة الشام

إنما الشام والكنانة صينوا
ن زخم الخطوب هاشا إزها
نكمم أننا وقد أروعنا
من هواها ونحن نأسى الفطاما

فالشام والكنانة صنوان أو أختان شقيقتان لم تبارحا العهد ولا فارقتاه طوال الزمان ، مها ألم بيها من خطوب ، إنها أسوة ثمرة لتاريخ طويل ، وحملت بينها فيه اللغة والدين والآمال والآلام . ويرور حافظ ببيروت في صيف سنة ١٩٢٩ ويقام له حفل بالجامعة الأمريكية لساح قصيدته « تحية الشام » وينزل دمشق ويستقبله الجميع للعلمي العربي استقبالا حافلا يشارى فيه الخطباء والشرقاء ، وتتردد على كل لسان رائحة البديعة : « تحية الشام » وما في غرامها من مثل قوله :

حبًا بكموز الحبّ لزواج لبنان
وطالع اليمن من بالشام حيان
لي موطن في زرع النيل أعظمه
ولي هنا في حاكم موطن ثاني
حبت نفسي قزبلا يسكم فإذا
أهل وضعتي وأحبابي وجبراني

ويصفي في تحيته لبنان وسوريا الشقيقتين ويشي على أعلامها في مصر ومن يمشوا منهم أمريكا ، ويهيب بالشرق أن يدمع حبه أطاع العرب ، وأن تتوحد شعوبه حتى تتخلص من يده . ويعود النيل مشغوبا بالأردن مهديا أشواقه إلى برزخى بدمشق ، غير مخف وخجده بال عراق ودجلة والفرات ، بل إن له حنيا إلى سحر سبوح في آسيا

من قصور فيها ، وإنما هو قصور في أهلها حيثد ، ومعروف أنها تلافت هذا القصور فيما بعد . ويقول إنه يكلمها صغرا أنها وسعت كتاب الله ، مشيرا إلى ما سيحدث من قطيعة بيننا وبين لغة القرآن وأيضا ييب وبي عاصيا إلى بحس أصحنا لدعوة ويلمور للمرصة : وقد قرصنها قصيدة حافظ من أناسها ، واصطر ويلمور إلى مغادرة مصر وأوتره إلى بلاده وكان ذلك بصرا مينا حافظ وحياة العربية وأناثها الأبرار في كل مكان ، وثرة شوق بذلك في مريته له مشدا

يا حافظ الفصحى وحارس مجديها
وامام من نجلت من اللغات
مارلت نهف بالقديم وفصله
حتى حميت أمانة القدماء

وقد مصى حافظ يستشعر بقوة معاني الأخوة بين أبناء مصر وأبناء البلاد العربية ، وليس غريبا أن يلقب شاعر النيل : أدناه وأعلاه مصر والسودان . ومربنا أنه أقام بالسودان سنوات قليلة . ولا فصل معه إلى سنة ١٩٠٨ حتى يرى جماعة من السوريين يقبلون له حفل تكريم بمندق شرد ، وفيه يشد آية البديعة السائرة : « الأمتان تصافحان » ، ويستلها بقوله .

لصر أم لزهر الشام تتعيب
هنا الغلا وهناك الحف والحب
وتخذ يصور كيف أن مصر والشام ركنان للشرق ينفق عليهما لبال للإسلام نصيب . وكيف أنها ركنان عتيقان للصفا ولأدبها الرقيق . وفيها لأمها يجمع بيها أمومها الزموم ، كما يجمع بينها أبوة النسب الشريفة إلى العرب ، وفيها لروابط وثقى تحمل راسيات للشام عميد وذرى لبنان تبيع حين تزل بأحبتها مصر نارلة أو كارقة . ويحيى أبناء سوريا وسكان المهاجرين إلى مصر والآخرين المبعدين في الفجرة إلى العالم الجديد إلى أمريكا شمالا وجنوبا ، ويشد :

زأفرو الساهل في الدنيا ولو وجدوا
إلى الهجرة زكبًا صاعدا ركبوا
أوقيل في الشمس لواجين متخج
مذوا لها سيا في الطر وانتدبوا
هذى يدى عن بي مصر تصافحكم
لصالحوها تصافح نفسها العرب

وأحسب أن كل سورى ولبنان ود - حيثد - لو يصافح حافظ أعده المصافحة الكريمة : مصافحة الأخ لأخيه الشقيق البار . وتعتبر إيطاليا على طرابلس سنة ١٩١٢ تريد لمتزاعها من الدولة العثمانية وكانت حيثد دعة لها ، ويدو بعض الأمل في انتصار تركيا ، يشد حافظ قصيده ميمية يستنحها بقوله

طمع ألقى عن العرب الثاما
فاستفق بالشرق واحذر أن تلاما

وعلى نحو ما شد حافظ إلى قيثارته أوتاراً شرقية وعربية ووطنية شد وتراً إسلامياً مديحاً ، وهو يتجلى في مدائح له عبد الحميد سلطان الدولة العثمانية وحنينة للسلطن ، كما يتجلى في مدح خليفه السلطان محمد رشاد الخامس حتى ليؤمل استيحاء من لحنه أن يعيد إلى العالم العربي عهد الرشيد

وكان لا يزال بعد الترك - كما أسلفنا - جزءاً من الشرق ، وكانوا لا يزالون يحملون سلطانهم على لفرق والشه وبلاد العرب - ويؤمن دائماً أن تعود قوتهم حتى يستعيد الشرق والإسلام محدهما . وحتى يذل العرب صاعراً وأقوى من هذا بهم الذي كان يوقعه على قيثارته أو على هذا الوتر الإسلامي لشعره في المصباح المصمب الأستاذ الإدم الشح محمد عده ، وكان قد اتصل به ، وهو في حملة كشر بالسودان ، ولما عاد قربه منه وفتح له في محاسنه ، وجعله من خاصته ، وكان لذلك أثر عميق في نفس حافظ ، فأحد بشيد بالشيخ وبلغوته الإصلاحية وكل ما اتصل به من فتح باب الاجتهاد في الدين وتخليصه عما علق به من الأوهام والخرافات على نحو ما بلقانا في قافية له ، إذ ييب به فيها أن يقص على لبدع المتحللة ، ويشيد بفتاويه الصافية ، وله يقول في قصيدة ثابته :

بأميننا على الحقيقة والإفـ

شاء والشرع والهدى والكشاف

أنت نعم الإمام في موطن الرأ

ي ونعم الإمام في انحراب

ويصب حافظ في القصيدة سباط غصه على حصوم لإمام من الشيوخ وغيرهم ، مداحاً له دفاً حاراً ، وما يثبت الإمام أن يلي داعي ربه ، فبرئيه حافظ رثاء بضرم بنار موقدة من اللوعة والأسى والهمة والحسرة مثلاً له بهذين البيتين للشاعرين

سلام على الإسلام بسعد محمد

سلام على أيامه البسرات

على الدين والدنيا على العلم والنجاة

على البر والتقوى على حسرات

وتظلم الدنيا في عبي حافظ وبكال كأن الدين أصبح بلا حاة . قد توفى حاميه ضد أعداء الإسلام الطاعين فيه من أصحاب هاونو وزياد العربيين ، ويقول إن الشرق بكى له وبديه جرحاً متحصراً . نكت له أحمد واصبي ومصر والشام وإيران وتونس ، بل بكى عالم الإسلام جميعه وأن للصبيحة فيه أياً متصلاً غير مقصع . وبلتت حافظ مراراً إلى أصواء العام المجري حين تن على العالم الإسلامي - ونحبه نجات رائحة عن نحو ما بلقانا في . لئنه حتى نصمها

سنة ١٩٠٩

أطل على الأكوان والخلق نظير

هلالاً رآه أسـمـون فسكروا

الوسطى وما وراءها ، ويندك لا تسمى فقط وحدة العرب ، بل تسمى معها وحدة الشرق في كل المعام ، حتى يكسحوا جناح الطامعين بهم . ويردوهم عن ديارهم إلى غير مأب

ودائماً يأمل حافظ في الشرق ونحفره ضد العرب ، ودائماً يستثيره ويستنهضه ليرد عنه عدوان العرب آنحاً نحاقه ، والشرق عنده يعنى الشرق الأوسط العربي بما يشمل الترك العثمانيين ، والشرق الأقصى بما يشمل اليابان ، وقد هزل طويلاً لنسجها جزءاً من الأسطول الروسي في بورت آرثر سنة ١٩٠٤ وما أعقبه من الحرب بينها وبين الروس وما أخذ يظهر في الأفق من تبشير انتصارها عليهم ، أو بعبارة أخرى انتصار الشرق على العرب ، ويرسم إعجابه بطولتها في افتتاحه حادة بابية ملكت عليه ليه حين رآها تقنجم مع قومها حرب الروس لتفرض واجب الوطن المهدى . وعاطفياً حافظ متعجباً من سألها . مرد عيه بها تستعد - مثل قومها - ورذ الردى . ونقول إنها صبة لا تنشئ من مرادها وبوكان فيه حتمها وهلاكها . وبها إن كانت لا تحس حمل السلاح ، هي بإمكانها مداواة الجراح وتشد

هكذا (البكاد) قد صلمنا

أن نرى الأوطان أماً وأباً

عليكادو منكم لفهم دوسا لا يسونه أبداً ، (أو عجة الوطن كالأير) به بر الأبناء بالآباء ، وعدامه بالأرواح والدماء . وتنتصر اليابان وينجح حافظ ويرى في ذلك إرهاباً لاستبداد شعوب إفريقيا وآسيا حقوقه وسيادته من العرب ، وفي ذلك يفر

ألى على الشرق حين إذا

ما ذكر الأحياء لا يذكر

عن أهد (الصفـ) أيامه

فانصف الأسود والأسفر

ويريد بالصفر اليابانيين إذ دسروا الروس ونجلوهم عن كوريا ومشوريا . ويتخذ حافظ من هذا الانتصار الياباني شعاراً شرقياً يردده في أشعاره للشباب والناشئة كي يتربوا هذا المثل الياباني الربيع ، كقولته في حمل أقامته مدرسة مصطفى كامل سنة ١٩٠٦ لتوزيع الخوثر على للتصوفين من طلابها

فبا أياً الناشئون اعملوا

على خير مصر وكونوا يدا

وها أمة (الصفـ) قد مهدت

لنا الشهج فاستبقوا للوردا

وحين ضرب الأسطول الإيطالي مدينة بيروت في أثناء الحرب الصربية للآرة بهم تمثيلية قصيرة من جريح من بيروت ووجهه مصيب وعري ، وقد بثت فيها على لسان الجريح وهو يكاد يلفظ أعلاه روحاً شرفه إذ يسمي أن يسترد الشرق حلاله ورقته ، حتى يعلم لعرب أنه كامة ايمان لا ترتضى الدلة والخواند

حافظا كان شجاعا جريئا . وكان إذا رأى لرى لم يحش فيه بومة
لاية . وأبضا فاته أن لحاظ بائية لم يشر في دوائه حيا بها
ودعوتها قائلا

قاسم إن القوم ماتت قلوبهم
ولم يفقهوا في السر ماتت كاتبه
ولو خطرت في مصر حواء أمسا
بسلوح مجاهدا لنا ورافقه
وي يدها العذراء بسر وجهها
تصالح صبا من ترى وعاطفه
وخلفها موسى وعيسى وأحمد
وحيش من الأملاك حاجت مواكه
وقالوا لنا رفع السقاب محفل
لقلنا . نعم حق ولكن مجابه

وحافظ يريد بالسفر كتاب قاسم أمين : « تحرير المرأة » ووضح
أنه في القصيدة لا يتصرف به ولدعوته فقط بل بشر ثورة عيفة ضد
حصونه ساحرا منهم سحرية شديدة

ولعله قد اتضح ماها حافظ لمصر من حظ أو حظوظ في رعاية
الهيئة الشعرية الحديثة . فقد كان سابقا محليا لشعر العربية في كثير
من الأعراس الشعرية : في منزعه الاجتماعي ووقوفه مع قاسم أمين
ودفاعه عنه ، وكذلك في وقوفه مع الإمام محمد عبده ودعوته الدينية
الإصلاحية وفي منزعه الإسلامي بعامه . وفي منزعه الشرق والغرب
والوطني التائر في مواجهة العرب وسنميره البعض

٣

ويجس مع حافظ لمصر مهد الرعامة شرق . وقد ولد فيه سحر
عاش لأسرة مرفهة كانت تعيش ساب اختدبو باسم عيل . كما يقوى في
بعض شعره . وبذلك لم يعرف شيئا في نشأته من شطط الحياة كما
عرف حافظ . وأظلت الرفاهية بقية حياته . واختلف - مد دعوة
أطفاله - إلى المدارس . وأحدث تيفظ موهبته الشعرية في نفسه
مكرة وهو لأبرال دون منتصف العقد الثاني من حياته . حتى إذا
تعلّمه الثوري التحق بمدرسة الحقوق لدراسة القانون . ولم يثبت بها
أن التحق بقسم الترجمة . خرج فيه سنة ١٨٨٧ . وكان قد أخذ
يشكو عذائح بوهو فعين أناه عليا مفتشا في الخاصة الخديوية . ثم
عنه بعدد . وأتى أن يرسله إلى فرنسا ليكمل دراسة القانون . وهناك
التحق بشو مدرسة الحقوق في مونبليه . وظل بها عامين . وأصبح له
ديانة إنجلترا ولندن . وأكمل درسه بباريس . وحصل منها بعد
عام على إجازته النهائية . ومكث بعد حصوله عليا يخطب إلى
مبارح باريس حو سنة أشهر . لاشك في أنه كان يكس على
مشاهدة تلك المناسخ محجعه يؤلف القصود الأولى مسرحية على من
الكثير . وأبضا كان يكس على قراءة الآداب الغربية مما جعله يرحم

ويذكر هجرة الرسول الكريم فيه وكيف كان يماشيه جبريل
وسمى وراعه ملائكة رعى حطاه . وفي يسراء هدى من الله ساطع
وفي عمده الكتاب بنصهر . ويعتد ديار الإسلام من الهند نادرا يتركها
في مر كش . ويبس شباب مصر أن يرعوا حمى وطبه وتجروده
من مستعمره العادر الآثم . حتى إذا كانت سنة ١٩١٨ نظم ملحنته
« عمر من الخطاب » مصورا سيرته وقامة حكمه على الثوري مع أنثله
من رده في حطام لنديا ورحمته ونعشه وهيته واصبغاه للحق
حتى نعد للشباب المسلم سيرة الحاكم الإسلامي العظيم . لعل منه
من بعدا حية ناصرة للأمة الإسلامية . فتأخذ من دعا في هفتها
النامية

وشد حافظ في قنوته بحاجب أوتار الإسلام والشرق والعروبة
والوطنية ونرا حاسما كان السابق إليه بين شعراء العربية لعصره غير
مبارع . ونقصه وتر الشعر الاجتماعي الذي حارب به بعير هوانه
على الأخلاقية والاجتماعية ومن يمتنوها من ضنه لا يحنى الله بها يحرم
ويحسن انتقاء نفع رائل . وصيب يلبي أموال المرصق بالباطل .
وأديب مباح بقلب الباطل حقا . ودعا في أشعار كثيرة إلى البر
بالفراء والنساء وإشياء الملاحى . هم دعوة تملأ القلوب عليه شفقة
وحمة وعطفا . من مثل قوله في حمل أقامته جمعية لرعاية الأطفال
سنة ١٩١٠ واصفا بؤس حامل كائنا من جوعها وبحولها شح من
لأشباح أو رسم على طلل من الأطفال

قد ماتت والنداء وماتت أمها
ومضى الحيام بمصبتها والحال
والى هسا حبس الحياء لسانها
وجرى البكاء بدمعها المطال

ويقول إنه وقف بصر إليها . وكأنه عابد في هكل ينظ إلى تمثال من
تأثيل الحمال . غير أن بوائب الدهر مارالت تختلف عليها حتى زایلها
كل حمان . وسما حافظ عليا فحمل هكل عصها . كما يقول - إلى
دار رعاية الأطفال . وتناولتها منه بالرفق أيد طاهرات . كأنها أيدى
أمهات بكلائ أطفاله . وسرعان مارعاها طيب . وودعها حافظ
وقد اطمأن أنه تركها بين أهلها . وبشي على مشفى مثل هذه الدار
الدين بوالهوى هي وأمثالها نادر السواء وحده الله . وبمثل ذلك كان يحرك
نعموس المستنير الرحمة وتدن أموالا للملاحى . والمحيطات الخيرية
لأبمه . وكان مدين مدح في اليهودى بالتعليم وإشياء الجامعة
وعند يس . وبه في صلب العرب لمدرسة مات سور مسجد قصيدة
مدحة يصر فيه يسه أشهر

الأم مدرسة إذا أهددتها
أعبدت شعرا طب الأعراق

وصح كثر من حبس في رثاته تقاسم أمين لا يقطع بإصابته
ولا حصته في دعوبة أي تحرير المرأة أنه لم يكن من قتها . وقائلا
بعده حتى من شهر أعدائه به كما شهروا تقاسم من . وقائهم أن

قصيدة المعيرة بلامرتين وعاد شوق إلى مصر فعين في القصر بقلم الترجمة وعلى نحو ما كان يتفق الفرنسية كان يتفق التركية ورحله بها مصر أشعر مشورة في ديوانه

ويسو - في وصوص - أن شوق - منذ عودته من العرب - أنس في عمق بأن القدر اختاره ليكون شاعرا نصر في عتبا بالاحتلال الإنجليزي - يدل على ذلك - أوضح الدلالة - أنا نجد بعكف على تأييدها منذ أقدم العصور حتى تشته تملأ انما - محولا أن بعد ما دعى أوروبا كتي تتحدث لإخبر وتناصه محالا عيب على حواء توضح ذلك محتمة - وقد حارب في وادي سيرا وهي في مائتين ونصف بيتا - بعضها كتي نصير في مؤثر متشرفين لدى عقد عقيب ١٨٩٤ مبدور عن مصر - وأمكن قد تحاور الخامسة والعشرين من عمره - وفيها يتفاد مصر أني دس الإنجليزي تراها بأقدامهم

ويسبها فلم على لسان

وعشورا فلم يغربا علاء

قصر العظيمة لائمال ، وهل تال خيال الشفاء وهل تال السماء ؟ ويشيد براعتها وماشروا فيها من العلوم والحضارة والمدينة العريقة . وبني شوق ما دعاه الأصاغر من مؤرخي ألبا وغيرهم من أن الأهرامات بنيت بحرة . وبصور بثوب حبيب طالعة على الدهر ومصر : فإذا ذئاب المكسوس تحرس حلال ديارها . ويشير الفرصة ليحر وحرا ألبا من يتزعمون إلى الغتل من لقاء تلك المادى إلى خبيثة . بيها جس الشرفاء بأبه غربة في ديارهم . ويتمت إن استعمر ألبا من متوعد مدورا

يسكن الوحش للوثوب من الأس

مر فكيف الخلاق المقلد

وتطرد مصر المكسوس بظراء الإنجليز الغاصبين . ويعيد لها رميس العظيم محلها القديم ، وسرعان ما يحسم اليلاء الخطير الذي يتل به الحاكم الشرق بسبب الزعائن المحيطين به الكثيرين من تملقه ومد منه ، فإذا هو يتلى عرورا وخبلاء وطلمبانا . يقول

فإذا ما الملوكون تولد

في نوى طباعه الخيلاء

وسرى في فؤاده زخرف القصر

ل يسراه مستعدبا وهو ذاء

ويقول إنه ذاء لم يحس رميس لأنه كان أعظم من أن يمه وعلى من أن يهره سمعه . ومذكر هزيمة ساميك أمام قبر وأنه صن به باؤه وكبرياؤه مما أعر صدر قبره . فلم أن ترم به انه وهي في رى بلاءه . تحمل حرة الحب . ورتب لها . فلم يند ولم تسقط يد دمة . شعور . ببناء ما بعد بناء وعرد لانتشيتها عرد . وبالش ساميك حين رأى انه لم يتحرك له جس ولم تدفع له عين .

وكانه صحرة مساء . حتى إذا رنى صدقا له أدبه العرس مكى له رحمة وشفقة . وكأما بعد شوق من ساميث مثلا حيا لكل مصرى . مثلا للرفاه أمام الأصدقاء ومثلا للشعور الطاعى بالكرامة أمام المحتلين للديار . ويوه شوق بالإسكندر وسائه الإسكندرية . ويتم بتاريخ البطانة . ثم يذكر كيف نجحت رحمة الله بعباده . فاستدعهم من طليت الوثنية بما نشر فيهم من أصواء الرسالات السماوية . وجمال موسى ومشته مصر ورسالة إلى فرعون . وميسر ومولد الترق مع رسالته . وسشد

إنما يكسر الديارات قوم

هم بما يسكروبه أشقياء

ويصون إن العر أشرق في العوالم بالرسالة الهمدية ومعجزتها البهرة العرل الكريم . وعمت مشاعل هذا النور مصر على يد فاشها عمرو بن العاص ابن اتوصاء . ويمر سريعا بتاريخه بعده . ويشيد بصلاح الدين قاهر الصليبيين وبمعاملته ومعاملته المسلمين والعرب المسخرة لأعدائهم من حملة الصليب . ويبف :

هكذا المسلمون والعرب الخا

لون لا مايفر به الأعداء

ويذكر دنيو . ويمر بالأسرة العنوب . ويمر أطبا الزخوف عند هذه عصبه لأ . ثم ذام شعر شوق . ولابا بصوره وقد شد إلى قبت . مكروا لوصيه وسب طلبة في موسى الشب - بدافع عن من . الدرب . فإذا رده تمديده الحاصرة من مدية فادجة عبدة . وقد إى قيثارتة في القصيدة وثرى الإسلام والمعروبة . وراه يحص مساء مصر وعثوها وتكبتها عن تسول له شياحيه احتلالها . إذ يتوقف في القصيدة ليصرخ في وجه الإنجليز

صلمت كل دولة قد نولت

أنا سئها وألبا الوباء

علم بذلك المكسوس والعرس والإغريق والرومان والفرنسيون . وسيلم الإنجليز - بما قريب - علم اليقين . وتتمدد أمان الأشعار الوطنية عند شوق ، فما هذا اللحن التاريخي الرائع ، ومن رواهه فيه عصبته : « أنس الوجود » وقد وضع بين يديها مقدمة خاطب فيها دورعب الرئيس الأسبق للولايات المتحدة حين زار مصر سنة ١٩١٠ وأنق . سامية المصرية القديمة خطابا ألبا فيه على حكم إنعترا عسركا إلى على الدين المسيحي . وهذا هو الإسلام . وعاته شوق في المقدمة . ثم أخذ يصف قصر أنس الوجود المائلة أطلاله وهذا كله بحرية عبد أسوان . ويسهل وصفه قوله مخاطب رورقت

اخلع أنعل واحفص الطرف واعش

لا تحاول من آية السدهر غضب

وشوق بظب ج دورقت حين يم بمصر أنس الوجود أن يتف

يوازن فيها بين اعظم حادثين حيثد كشف مقبرة توت عح آمون
وانعقاد البرلمان ، ويقول إن مصر بلغت رشدها وأشدها وما يبت
أن ينظم لسنة ١٩٢٥ قصيدته الدبعة في توت عح آمون

توجت على الكنز القرون

وأنت على الحد السون

وعينا يتحدث عن حصاره العرايين ويحي توت عح آمون .
ويقول له إن عهد الجباية ولي وأصبح الحكم شوري لا يدين حكم
الحد العيص . وراء هذه القصائد أشعار متثرة في قصائده الأخرى
يتحدث فيها عن عهد مصر القديم ، محاولا أن يجعله تماثيل منصوبه
تحت أعين الشباب المصري كي يتخلص من الاحتلال الإنجليزي
العائم ، ويسترد مصر مجددها ودورها التاريخي العظيم

ولحن ثان في أشعار شوقي الوطنية كان يلتقي فيه مع حاض ، وهو
الوقوف في وجه الغاصب المحتل ووجوه أذناه وتسلية سهام أبياته
القتية إلى صدورهم وصلده ، ومن أوائل ما بلغنا عده من ذلك
قصيدته في مصطفى رياض رئيس الوزارة المصرية حين ألقى خطابا في
افتتاح مدرسة محمد علي الصناعية ، نوه فيه بكرومر معتد برطانيا
صاحب جريمة دنشواي المشهورة وأردى بهاس وحكمه ، حتى إذا
أشرق الصباح نشرت الصحف قصيدة لشوق أتبه فيها تأبيا عيدا
بمثل قوله :

همرت القوم إطراة وحما

وهم همرؤك بالنم الجسام

عطيت لك عطفاً لا عطفا

أهيف إلى مصالينا العظام

وأي مصيبة على أمة أكثر هولا من أن يجربها أحد بنينا ، ويرغى في
أحضان المستعمر الأجنبي لقاء ما يمن به عليه من النعم الجسام التي
تملا بطنه تارا . وتقل اللورد كرومر من مصر سنة ١٩٠٧ وأقيم له
حفل وداع خطب فيه وضم إسماعيل كما فم المصريين لأنهم لم يروا
من الاحتلال الإنجليزي الأثيم ، فرد عليه شوقي بقصيدة حماسية
ملته يقول في قصائدها :

لما رحلت عن البلاد تشهدت

فكأنك النداء العياء رحبلا

وكان شوقي صديقا لمصطفى كامل رعيم الوطن ، فلم مصر اموت
عنه شايبا ناصرا تأثر لرحيله تأثرا حيقا ، شاعرا بككة الشعب فيه
ومصيبة التي لا تنايا مصية ، ومن أجمل مراثيه فيه وأروعها
قصيدته

للشرقان عليك ينحمان

قاصيها في ماتم والمداف

أمامه وقوف العابد الخاشع في الفهرس القدسي . إنه محراب من
محاريب مصر وتاريخها القديم بكل ما يحمل من عظمة وجلال .
وعصى مع شوقي إلى سنة ١٩١٥ فإذا هو يقدم فريسته الرائعة :
« النيل » إلى مرجليوث المشرق الإنجليزي بجامعة أكسفورد ،
متبلاها بقوله :

من أي عهد في القوي تنطق

وبسأى كف في المدائن تنطق

وقد مضى فيها بصور عبادة بنصريين للنيل وتاريخ العرايين
ومعهم العريق حصارى واخرى . وذكر تابوت موسى وقصة
يوسف وبخوته ومريم وعيسى وبرول الإسلام مصر واستعادتها
مأور . كل ذلك حسمه في تلك القصيدة العريضة . حتى يعطى
سبل شخصيته المصوية نجاب شخصيته الحسية . وفي سنة ١٩٢١
ينضم فريسته « أبو الهول » مسرعا فيها مواكب التاريخ المصري
التي مرت تحت بصر أبي الهول من أيام فرعون إلى أيام الرومان ،
ويقف قليلا عند الدين القديم : دين إيزيس وآيسس والديانات
السوية . دين موسى وعيسى ومحمد ، ثم يذكر هبة مصر لعصره
ويقول إن تأثير الانتماء لشرق وأشرق معها أصبح البحث
العديد . وينشق صدر أبي الهول عن قق وفاة بنشاند نشيد
بهتتا

السبوم نسود بواديينا

وسعيد محاسن مالمينا

واكتشف قبر توت عح آمون سنة ١٩٢٣ وراح العالم بما فيه من
كنوز ونحف طائلة ، ونعى شوقي بهذا الاكتشاف في قصيدة نوية
فريضة استلها بقوله :

لقد سأنحت يوشع عبرينا

أحاديث القرون العبابريسا

ويريد بأحت يوشع الشمس معبودة العرايين ، ويقول لما إن
فرنك عصب ولا تحصى على الأرض الطمين ، ومأنت إلا هرة
أكلت بييا وتنتظر الجبين ، ويتحدث عن القراحة ومعهم العابر
محاولا أن يث الحبة في الشباب ليعيدوا ملك آبائهم ، ثم وصف
مقبرة توت عح آمون وكنوزها الفيسة ، وكانت مصر حيثد نصح
دستورده وتستعد لحكم شوري ياني ديمقراطي ، ويهتف شوقي بتوت
عح

ومنان المرد بافرعون وثي

وقالت دولة القيصيريسا

وأصبحت الرعاة بكل لوهي

عل حكم الرعية نازلينا

ويستعد البرلمان المصري لأول مرة سنة ١٩٢٤ وينظم قصيدة

ووقى سعد رطلول دعم الامة وقائدها في الاستقلال والحرية .
فبكاء بكاء حاراً عرشته الممتدة

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
واعنى الشرق عليها فبكاهها

وعند الشعب طاحته وحسارته الكبرى في زعيمه ، وكيف
حلت مناره من خطابه المتأججة وساحاته من صولات نصانه
استمتت صد المستعمر انعامهم مستخلصا من برائه الاستقلال
والدستور وعبر الدستور .

وخر ثالث في أشتار شوق الوطنية صور فيه حبه لوطنه ، حد
بحوق كل حب ، حيا يعصه لا يرى في الدنيا سواه ، حتى لكأنه
الفرديوس ، يقول وقد اشتدت به لواعج الشوق والحزن إليه ،
وظالت عينه عنه في المنى بأبديا

وطوى لو شغلت بالخلد عنه
سارعنى إليه في الخلد نفسى

حتى لو كان يتقلب في أعطاف الخلد وجنت الجنان لم يساه
أبدا ، ولي يعيب من بصره ، ولن يعرب عن خياله ، وما كان أشد
مرحته حين عاد إليه بعد المنى الطويل . وكأنما رد دم الشباب الحار
إلى شرايته ، فينف منبه

أيا وطنى لفينك بعد بأس
كأنى قد لقيت بك الشباها
ولو أنى دعيت لكنت دوى
عليه أقابل الحلم المهاب
أدبر إليك لبل البيت وجهى
إذا فشت الشهادة والنسابا

فصر دينة ومعبوده القدسى وإليها يثوى وجهه ، وتولى روحه
حتى قبل الكعبة المقدسة ، إنها معبودة بثرها الطاهر العبق وشوق
- بهذه الأبيات وما يماثلها - يبلغ من حب مصر ما لم يبلغه شاعر قبله
ولابعد ، حتى لكأنما يريد أن يعاق - عاق للتوسين المصير
المبين - كل ذرة في ثراها من ذرات الرمل وكل قطرة في جداولها
من قطرات النيل .

وبجانب هذه الألحان الوطنية الرائعة كان شوق يرفع على قيثارته
ألحانا عربية بديعة ، صور فيها قوة عواطف العرب القومية حتى
يصبح مهوى فنتنتهم من الخليج إلى المحيط . ومن أوائل ما يلقانا من
هذه الألحان اقتحاره بعداد وما وصحت من قواعد في فروع الدين
الغيب وشريعته حتى تشمو على روما وفوايس شرمها المشهورة . كما
تسمو عليها عظماتها وأديانها وحفاتها من أمثال الرشيد والمأمون
والمتنم . يقول في سجع البردة التي نظمها لسنة ١٩١٠ ممتدحا بها
الرسول الكريم

وكان يكثر من مدح عباس ، وكان يختار عملا من أعماله أو إصلاحا
من إصلاحاته ، فيجمله بحور مدحه ، وكأنه منسوب عن الشعب
يتكلم بلسانه ، ويصور مطالبه وأمانيه لحاكمه ، وقد هزل له حين
رأى إقامة الجمعية التشريعية حتى يشرك الشعب معه في الحكم .
سقام الشورى الديمقراطية ، وله يقول في إحدى مدائحه :

أخيلت بشورى الحكم فينا
وما تألو مساهجه الباعا

وما شئت الحرب العالمية الأولى في هذا القرن العشرين . ومع عباس
عن مصر . وأقام الإنجليز على عرشها السلطان حسين كامل وأعلنوا
لأحكام العرفية ، عصب لعباس ، وشتر قصيدة يعلن فيها عصبه
وسخطه يقول فيها : « إن الرواية لم تتم فصولا » مشيرا بذلك إلى أن
الإنجليز يبيتون مصر شرا سيظهر عما قريب . فحافوا من تأثير شعرد في
هموس المصريين فأمرؤا بعصه من مصر واختار الأندلس مقاما له
واشتد به الحزن هناك إلى وطنه . وأخذ يصور حبه إليه في قصائد
رائعة مجلدا لتاريخه الحصارى العريق . ويعود شوق إلى مصر سنة
١٩٢٠ ويجد أرضها محسبة بدماء الشعب التي سفحتها رصاص
الإنجليز في حركته الوطنية ، ولا يعود إلى القصر ، بل يعيش حرا طليفا
مع شعبه ، ويتنقى بكل ما يجيش بعصه من مطالب ومطامح ، كما
دلت أن الشعب لم يرتض تصريح ٢٨ من فبراير سنة ١٩٢٢ لما وضع
الإنجليز فيه من قيود تكاد تطفى المباداة المصرية . ويتنادى مع
الشعب بأنه دون مطالبه وأمانيه ، ويصيح :

رأس الحماية مسطور فلا عمت
كساة الله حزما بقطع الذنبا

مقرب الحماية قد قطعت رأسها ولا بد أن يشعها قطع الذنبا ،
ومعنى شوق مع الشعب يقبض قتاله في الدستور وقيام النظام
البرلمانى ، وتنشأ الأحزاب وينشب بينها تاحر شديد وينشأ الشعب
لو اتخذت صفوها ، وينظم في ذلك قصيدته : « إلام الخلف يسكن
إلاما ؟ » داعيا فيها إلى الاتحاد المنشود ، وردد إلى المعتقلين السياسيين
من شباب الوفد حرياتهم سنة ١٩٢٤ ، فيشد قصيدة حماسية يطالب
فيها بالحرية ، ويحس الشباب كى يستأنفوا جهاد للمعدى الأثيم حتى
يعيدوا عهد الحضارى لوطنهم ، ويشف فيهم

وجه الكساة ليس بخطب ريكم
أن نجعلوه كوجهه مسجودا
إن لدى قسم البلاد حياكم
بلدا كسلطان السجوم مجدا
قد كان - والندبا لحود كلها -
للمسقية والفتون مسجودا

ومده الروح العائنه العائنه التي لا تنقر ظل شوق يستثير المصريين
ليسرودوا منهم من « تحت العاصف » ويحدهم من الدهر الحاضر

وما هو ماء ولكن
وريد الحياة وشربها
تضمم مصر يسابيعه
كما عمّ العرس إيمانها

وشوق لا يبارى في تصويره وشائج الرحم والفراقة بين اندال
العربة . ويس ذلك صعب فإيه يدع في تصوير مشاهد ست
اندك ومعانيه الطبيعية على حرم بقاء في تالته حتى وصف
حمار بقال حين رث بها صلب سنة ١٩٢٥ وفيه يقول

لبنان والخلد اخراج الله لم
بومس بباريس منها مذكورة

ويشيد جديدا وأدائها وزجتها . ويوى وجهه بعد زيارتها إلى
دمشق . ويستقبلها أعضاء الجمع العلمي استقبالا حافلا يباري
فيه الخطباء والشعراء . ويشدهم وبينه الدمشقية البديعة وصفا
جنتها الوارفة . مشيدا خلفائها الأبريين وما شادو من مجد .
منهاهم أبنائها ليرجوا دوتهم وتاريخهم القديم الرهي .
ويتحم قصبته بقوله

وشن في الشرق والنصرى هو رحم
وحن في الحرح والآلام إخوان

واسير أهل دمشق بالنصبة انهارا لا حدود له ولا صداد . وعاد
شوق إلى مصر . وكأنما أشعلت النصبة الركاب الوطنى بدمشق .
فلم يكذب يلقى . على إلقاء شوق للنصبة - نحو شهرين حتى شئت
لما ثورة صارية على الفرنسيين . ففرصوا إلى المدافع يصرون بقدرتهم
للدينة ونوارها الأحرار . وحضبت دماؤهم الذكية الشوارع
والذروب والدور . وحصب شوق ما والأهلى ورمى الفرنسيين بقديعة
مضطربة من قذائف شره المذنب حاسة . مسهلا في بقوه

سلام من صبا يردى لرق
وتمع لا يكفكم يا دمشق

ومضى بصور ملتاعا كيف دكت معالي تاريخ في المدينة طائر الإسلام
وم صعت وحاشته . وكيف هكت حرمة النساء وهن يحملن على
صبرهن لأهوال الأعداء . ومن حوصه في مدينته وندعه
مسيرته إلى لأعداء حتى يعصرو مصر ساسي قذلا

نصحت وعن مصطفى دوا
ونكر كسبا في اسم شوق
وجمعا إذا احضرت بلاد

ببنا عبر عشرين وشوق
ولطهرنة الحمراء بان
بكل يمد مصر حمة يندق

دار الشرائع روما كلها ذكرت
دار اللام لما ألفت يد السلم
ما صار عنها ببلقا عند ملتام
ولا حكتها قصاء عند عنتهم
ولا احتوت في طراز من قياصرها
على رشيد ومأمون ومصطفى

مدار اسلام بعدد فوق روما في الشرائع وفي البيان . وفي
القصاء وبعد . وفي حكاية قياصرة وغير قياصرة . وتصطرم أطلال
العروبة بصدره في مهاد حين يرل برشلونة في إسبانيا . ويأخذ في
علم مطونه أو أرحورته الكبيرة التي امتدت إلى حوالف وأربعائة
بيت متحدا موضوعها : « دول العرب وعظماء الإسلام » متفيا
بماضى العرب المجيد وأبطال دولهم العظام . ويظم توبة طويلة له في
مخبر إلى مصر . وتصح الحرب الكبرى أورادها سنة ١٩١٩ .
ويؤدد له في العردة إلى وطنه ويرى أن يطوف بالأندلس . ويرل
قرطبة ويشاهد جامعها الكبير وقد تحول شطر منه إلى كنيسة ويرى به
الخراب وغير الخراب . ويخص بانيه عيد الرحمن الداخل مؤسس
الدولة الأموية هناك بموشحه . صفر فريش ممجدا في الشجاعة
والبطولة العربية . ويرور غرناطة ويبره قصر الحمراء وهو مظل عليها
من فوق آكام عالية بقاعاته وأبنائه وساحاته وقبابه ونقوشه الملوحة
البديعة . ويظم شوق سببته الرائعة التي بث فيها حبه الطامى إلى
مصر مبعوده . ويتنق بأهرامها ويغاطها موازين كرمون يرق فيها أعمال
جبارة الأرض المصمدين في الأعلام . ويظم بمجد قرطبة لعهد عبد
الرحمن الناصر وجيوشه المظفرة . ويصف حضارة الأندلس وقصر
الحمراء لعهد أبي الأحمر ملوك غرناطة . ويندب في لحن جانتري
مؤثر حروج العرب من هذا الفردوس المفقود قائلا

خرج الفوم في كنائب صم
عن جفاط كمركب الفن خرصو
ركبوا بالمحار نعلنا وكانت
تحت آبنام هي العرش نسى

ويعود شوق من مفاء . ويستقبه في غناء الهطة بالقاهرة آلاف من
الشباب . وما إن بطل عليهم حتى يدوى هتافهم باسمه ويملونه على
الأعناق حتى سيرته . ويصبح شوق خائفا لشعبه والشعوب العربية
مدهد سارح . فتعيا مصر - كما تسلفا - وتعيا بالبلاد العربية
وبكل ما يبعث في صدور أبنائها من آمال . وتعنى معه إلى سنة
١٩٢٤ وسبب سعد علي . وكان رئيس لوزيرة المصريون القديمة
إخيرا بدمر . وشده قصيدة بديعة باسم سعيد مصطفى
وسوداني وما بأعلامه من دعاة في مناقبه عن حقوق مصر
وسودر قائلا

ومصر السرياض وسوداها
خيون السرياض وخلجانها

وشوق يدعو أبناء سوريا إلى استمرار الثورة على الفرنسيين وبذل الدماء والأرواح في سبيل الحرية والاستقلال - فالشعوب لا تجرحها مثل الصحايا . وعصى شوق شطرا من صيف سنة ١٩٢٧ في رحلة ببيان وبحبي جمال الطبيعة فيها بكاهته التي يقول فيها

لبعد وعلول وكذلك في قصيدته الدمشقية: البويه و القافية ، وفي مطلع رثائه لمصطفى كامل أشار إلى الشرق الأقصى صراحة ، غير أن ذلك نادر عند ، أما الشاعر فأشارته به إلى العام العربي على نحو ما يرى في قوله :

وما الشرق إلا أمة أو قبيلة
لنم بينها عند كل مصاب

وهو يتبع بدلالة الشرق ليشمل الترك وأبيدان العربية وانعاده الإسلامي جميعه على نحو ما يرى في تهنته للترك ومصطفى كمال أتاتورك حين انتصر انتصارا حاسما على اليونان سنة ١٩٢٢ . فإنه نفي بصور انتاج العالمين العربي والإسلامي بهذا الانتصار قائلا

قد أفرج الفتح أرجاء الحجاز وكم
نقى اللباني لم يسم ولم يظ
وازيست أصهات الشرق واستبقت
مهارج الفتح في الموشية الغضب
هزت دمشق بي أبواب فانسوا
يشتون بي حمدان في حلب
ومسلمو الهند والهندوس في جدل
ومسلمو مصر والألباط في طرب
ملاك طمها الإسلام في رحم
وشيجة وحواها الشرق في لب

وبذلك يجمع سبب الشرق سنة كبيرة . وهو يستحث دائما يهضر أمام العرب ويسترد حقوقه الموصومة . مؤب بأن أمانيه وهوميه وأفراحه وأحزانه واحدة .

وكان الإسلام يشتم شوق منذ حومة أظفاره . ومثربا أنه كان أحد الألمان الأساسية التي تقى بها في ملحمة : وكبار الحوادث في وادي النيل ، فقد مضى يغامر فيها بنشأة موسى عصر وزول هبسي والسبيحية بها ودخول اللين الحيف وإصاحته جباته . مما يؤمها زهوا . ورؤد ذلك كثيرا في عروبيته . وراه يصم إلى الماديين بمكرة الجامعة الإسلامية في ظل الخلافة العثمانية . حتى شتمت كلمة العرب والمسلمين لتحدي العرب والنصدي لاستمراء الرهيب للبلاد لعربية والإسلامية . وكأما يظن هؤلاء المنادون بتلك المكرة أن في الدولة العثمانية بقية تمكها من البعث بالفرب وود عدوانه . وثرى شوق سنة ١٨٩٧ يهمل هيللا كبيرا لانتصار الترك على اليونان في اسرب . ويظم في ذلك ملحمة بانيه طويبة يحفظها كثير من العمر الديني كقولته لنسطان عبد الحميد في قاحتها وحانها

بسبلك يعلو الحق والحق أغلب
ويصر دين الله أياك تطرب
فلا زلت كهف الدين والهادي الذي
إلى الله بالزلي له تطرب

لامس من عمر الزمان ولاهد

جمع الزمان فكان يوم لك

ويطرب ها - كي طرب لتأثت السابقة - كل لائق . ويبادل شوق حبا محب . بل إنه يعيش في عقله وفؤاده . ويطرب لها مثل اللبانيين العالم العربي ، ويشبها محمد عبد الوهاب غناء بديعا . وفي مارس من سنة ١٩٢٨ تحفل دمشق بذكرى شهدتها على أثر إلغاء فرنسا للقبود الشديدة على الحريات وإجرائها انتخابات للجمعية التأسيسية . يشارك شوق السوريين في ذكرى شهدتهم وإجابة فرنسا لبعض مطالبهم قائلا .

بي السبلد الشقيق عزاء جار
أصاب بدمعة شجن فانا
نقى بالأمس للأبطال حلا
وأضحى اليوم بالشهداء خالي
ومارلسنا إذا دعت الرزايا
كأرحم ما يكون الجيت آلا

وليس في سوريا من لا يحفظ هذه القصائد شاعرا لشوق بحبة وإجلال لم يحفظ بينها شاعر دمشق ولا غير دمشق ، إذ صور أروع تصوير عواطف السوريين الوطنية أيام محتم بالاحتلال الفرنسي ، وكأما أمدهم في تلك المقاومة ضد الفرنسيين بأقصى سلاح . وما نصل إلى سنة ١٩٣٩ حتى نراه متأثرا تأثرا صيقا لإعدام إيطاليا بطل طرابلس وزعيمها عمر المختار ، ويشعر كأما أصابوا قلب طرابلس يجرح هام لا ينمل أبدا ، بل لكأما أصابوا قلب العالم العربي جميعه ، يقول من قصيدة .

يا وبعهم نصروا مسارا من دم
يوحي إلى جميل الدم البضة
جرح يصبح على لدهى وصحبه
لستلمش الحريسة الحمراء

وبذلك كله عُدَّ شوق الشاعر الأكبر للعرب والبلاد العربية لما صور من تعاطف حميم بينها كأما بلد واحد . بل قبلة أو عشيرة واحدة

وتختصر هذه لالحان العربية عده بألحان شرقية كثيرة . وهو يشير نعت الشرق مرار إلى العام العربي على نحو ما مر بنا في مطلع رثائه

مستهلها بالمرح منقسياً بالوصفي . ثم ماخذ في سرد سيره الرسول
ووصف شجائله الكريمة ، مع الإشادة بأصحابه . ورواه فيه يرد عن
أعداء الإسلام الذين يزعمون أنه انتشر بالسف والدع قاتلاً

قالوا غررت ورسول الله ما بعثوا
لقتل نفس ولا جاءوا لسفك دم
جهل وتضليل أحلام وسفطة
فتحت بأسف بعد الفتح بالقلم

وشوق يقول إن كفا فريش وعمره حاربوه . فكان لابد من حسم
الحرب بحرب . وهو ما جازمه بلا بعد دعوى الإسلام وعرض
القرآن على أعدائهم . وبدلاً من أن يدسوا بحق شهره وسبهم في
وحده وجود أصحابه . وفاز بين الإسلام وحسبته فهدم تنتشر
إلا عن طريق السيف والقوة على حرمه هو معروف عن عهد
قبطيين وخطبائه . وما هم أشياخ عيسى لأوربيون المسعرون
يسكون دماء المسلمين والناس في كل بقاع الأرض وفي سنة
١٩١٢ يظم شوق حرة بديعة في ذكرى المولد النبوي مفتحة ما بقوله
الرائع

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفلم الزمان نسيم وليل

ويتحدث في فوائدها عن مولده وما حدث فيه من خوارق . وهو فيها
يعارض البوصري في حريته المشهورة ، ويشيد بهدى القرآن الكريم
والحديث النبوي بإشادة رائعة ، ويصور بعصيرته الناعمة الحكومة التي
شرعها الرسول للمسلمين بعدة تصويراً محكماً إذ يقول مخاطباً
الرسول

ورممت بعهدك لطعيباد حكومة
لا سوقسة فيها ولا أمراء

الله فوق الخلق فيها وحده
والناس تحت لوائها أكفاه
والدين بصر والخلافة بيعة
والأمر شورى والحقوق قصاه

وهي صورة دقيقة للحكومة أو الدولة الإسلامية التي يتسوى فيها
الناس . فلا أمر ولا عيب ولا قضاء ولا يمين ولا سود .
فالمسلمون سواء في جميع الحقوق . وإحسانات في دونه يعونها واحد
مجد . والدين يسروا عسره في ضمير . حتى لا انصروا من لتبيح
الخطوات . والخلافة بيعة للمسلمين عن ترصيه مبد . والحكمة
شورى . والتقضاء عادل يرد لكل ذي حق حقه دون أي تدبر و
غلات بين أي فرد وفرد في الأمة . وما يثبت من جدت رموز
هوله

وشيد بشجاعة الترك في الحرب وسالتهم في دحر اليونان ونهريق
جوشهم شرمق . ويود بصره من ساء الترك اشتكت في بعض
معك ك تقديرها فناء تسمى . رب أملت بلاء عظم . ويعود إلى عه
انقث بهذا النصر المبين في قصيدته . «نحمد الله رب العالمين»

وبعض السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٨ الدستور في تركيا . ويخرج
الشعب التركي بهذا لإعلان إد يصبح الحكم ديمقراطياً . مردد إلى
اشورى . ويصفق شوق مع الشعب التركي . وهو دائماً يعنى في
شعره بالحكم الديمقراطي القائم على شورى . ويرد تصويره لذلك
في قصيدته الديمقراطية اسوية . ويرد قبل ذلك حصة عشر عاماً حين
يمدح السلطان عبد الحميد في إعلان الشورى الناسف . يقول بها
حرم لا يتجر من الدين الخيف لما جاء في القرآن الكريم من مثل
(وشاورهم في الأمر) ويصد عن ذلك قاتلاً

وأما هي شورى لله جاء بها
كتابها مني بعليها وسفيها

وتهاجم إيطاليا طرابلس سنة ١٩١١ وتحاول تركيا دعم صفوفها .
ويدعو المسلمين في قصيدة ميمية إلى إيمانها من ذلك مؤلفهم وحصة
لديهم الخيف . وأعلنت دول البلقان للحرب على تركيا . وعليه
كفهم . وتنازلت تركيا عن أدرنة وجزر الأرخبيل . فكافأ شوق
قصيدته . «يا أمت أندلس عليك سلام . وكأنا إن فيها عروب
شمس تركيا في أوروبا كما غربت شمس العرب في الأندلس»
ويشلى بشرا حين يسترد مصطفى كمال أتاتورك الأناضول بعد الحرب
العابية الأولى في هذا القرن من اليونان ويذكرهم بعبودهم تسمى
ساحقاً . ومربناً أتما ما زفه من بشرى للشرق الإسلامي بهذا الانتصار
العظيم ولا يثبت مصطفى كمال أن يلقى الخلافة . ويرثها شوق وثاء
حدا بقصيدته . «عادت أعلى العرس ربح نواح» ويقول إن الهد
والله وفارس ومصر والبلاد العربية محزونة . ويكون ذلك آخر عهد
شوق بالخلافة العثمانية وما كان يدخل في حديثه عنها من أعمام
إسلامية

وسد سنة ١٩٠٩ يمدح صوت شوق بمديح الرسول صلى الله
عليه وسلم على محر ما يجد في قصيدته التي هأ بها الخديو عباس محمه
في بيت الله الحرام . وفيها استطراد يتحدث عن مشاعر الحج وعظمة
الإسلام وفير الرسول نظاهر وما يتشرفونه في المدينة من عظم دكي
وبور مصيبة . ويأسى لوم المسلمين في دمه نوماً عيقاً يوم أهل
الكهف بيناً بأبائهم نوران . القرآن الكريم والسنة النبوية . ويظم
حينئذ مدحه النبوية أو شتمته القريضة . واليد . سماها بهذا الاسم
لأنه نظمها على عرار بردة البوصري . مصححاً لها بحوله

ريم عن الفخام بين البان والعلم
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

وسرعان ما دوت بروعتها في العالم العربي . وبلغ من إعجاب شيخ
الأهر . الشيخ سليم البشري بها أن شرحها شرحاً ضافياً . وشوق

الاشتراكيون أنت أمثالهم
لولا دعاوى القوم وانفساء
داريت منشدًا وداووا طغرة
وأخذت من بعض الموائد للماء
أنصفت أهل الفقر من أهل الغنى
فالكل في حق أخيه سواء
فسدوا أن إنسانا غير مئة
ما أحسار إلا فيست التفرغ

وشوق يجعل الرسول إمام الاشتراكيين . قبل أن تظهر الثورة
الشيوعية . وهو يري اشتراكية الإيجير الذين يسميهم باسم
القوم . ويشير بقوة إلى أن الإسلام حق دين الاشتراكية الخالصة . إذ
أدب من قديم الفروق بين الطبقات وبين الناس . فلا سيد
ولامسود . بل الناس متساوون في جميع الحقوق مساواة مئة أو
قل مساواة مئة ينصت فيها الفهم كما يرد فيه من الغنى من
حقه . مثله . في الحياة الكريمة . ومن أجل ذلك يدعو شوق
الرسول إمام الاشتراكيين وملة خير ملة للفناء والمعرفة ^{١٤٤} ويردد
شوق هذا المعنى في مدحه البيوية البيعة التي نفسها ^{١٤٤} في
ذكرى لولده النبوي إذ يقول :

يريد الخالق السروق لاشراكها
وإن يت خسر فلويسا وحاني
لا حسمم اعذ جي يسديه
ولا سي السقى ولا نصيبها
ألم تر للهواء جرى ماضي
إلى الأكواخ واحرق المبابيا
وأن الشمس في الأفاق تغشى
حصى كرى كما تغشى الجبابيا
وأن الماء تروى الأسنة منه
ويش من تلملمها للكلابيا

فانرى ينبى أن يكون شركة بين الناس على نحو ما يشكون في امراء
والشمس، وكل تشرك الحيوانات في الماء . ويقامى شوق دائما في
مدحه النبوة معده تعلق شديد بالإسلام وتعاليمه النيرة وسوله
وسائله الباهرة . ومن رائع شأنه في ثلاث القصيدة

ولم أر غير حكم الله حكما
ولم أر دون صواب الله بابا

وهذه القصيدة اسيريه وسميها تصدح بها جميعا الإذاعات
العربية . وربما لتصدق مأثدة العرب والمسلمين في كل القاع . بل
يهم يحدون في جميعا روحيا صافيا يشي بهم القنوب والعوس

وعلى نحو ما كان شوق يتنقى بالإسلام والشرق والعروبة والوطنية
كان يتنقى بلحن اجتماعي صلب فيه أنما كثيرة ، مطاب فيه بأسمى
الشعب أو بأعمال بر أو مشاركا له في بعض ما يتحقق له من آمال ،
من ذلك مثاشدة سعد زعزل . حين كان وزيرا للمعارف . أن
يشي مدرسة في صاحبة للمعارف تسمى الطرية . وله في العلم والتعليم
والثورة جهد للمسلمين قصيدة بديعة ينتجها بفره

قم لنصم وفيه السجلا
تصدح منهم أن يكون رسولا

وله في إنشاء بيت مصر قصيدة رائعة دانت في إنشاء الجامعة
لنصرية ، وحث مرورا وتكرارا على أعمال الخير والبر بالفقر وأفرد هذا
صائد ومحبها في أخرى على نحو ما رأينا في حديثه الآنف من
اشتراكية الإسلام . وحين عاد من المنى ورأى علاء الأسعار الشديد
ولتخلل التجار للشعب صاح فيهم مبتلا إلى ربه صارعا

عبدك رب قد جاءوا بصر
أنبلا سفت فيهم أم مرابا
حانك واحد للمنى تجارا
بها ملكوا المرافق والسرقابا
ورقق للمفقر بيا قسوبا
محجرة وأكسبادا صلابا
من أكل قبيح له عفت
ومن أكل المفقر فلا عفا

ومضى في القصيدة يحدو ويلد يوم يقب فيه البؤساء دليا
صارية . وكثر انتحار المصبة لرسولهم في إحدى السنوات هجر
شوق . ونظم قصيدة بديعة ، أخذ فيها يستعرض حلل انتحارهم
ألمى من القدر ألم من جماء الأبرين ألم من امتحان صعب شديد .
يقول : بل هو النظام المفسد الذي مكث العلم والأسر . ويتوسل إلى
اصحاب أن يذكروا فيما يحييون به الأبرين من ألم التكلم وأمنهم من
عقوق الوطن . ويقول : رب طبل برح به البؤس أصبح - فما
عد - شحفا خطيرا جليلا . ويشد

كم غلام حاصل في درسه
صبر بحر العلم أستاذ العصر

وله في النمل قصيدة بديعة تحثهم فيها على الحد في العمل
ورثاقه . حتى يلموا اعانة للمؤبه . ويوصيه أن يتحلى بالأخلاق
المنصفة . وشوق لا يخل في أشده الدعوة إلى التحق . ثم
الكرمه . وشوق بيا أسس بعد الفهم للمراعاة وحر
والأسس . ومن يانه الدائع على كبر سدر هره

وإعنا الأهم الأخلاق مباحث
فإن هم ذهب أخلاقهم ذهبوا

لاستعلاء ومن عواطف إسلامية ونزعته إصلاحية اجتماعية وعبر
اجتماعية

٤

ومعروف أن مصر سبقت البلاد العربية في القرن الماضي إلى
الاتصال مع الدولة العثمانية . وأما سرعان ما استأنفت حياة ثقافية
ناشطة . أقبلت فيها على العلم العربي والتردد منه في منابه أو بعده
الأوروبية . كما أقبلت على طبع الدواوين والكتب الأدبية القديمة .
وكان ذلك سببا في أن تحدث بها هيئة أدبية تسبق بها النهضة
الأدبية في البلدان العربية التي كانت لا تزال ترحل تحت يد العثمانيين

وعلى الرغم من الاحتلال الإنجليزي المشنوم . وما كان يكتم به
الأفواء ظهر علنا لأواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن زعماء
يتبنون إصلاح حياتنا في جميع جوانبها الروحية والاجتماعية
والسياسية . ظهر الأستاذ الإمام محمد عبده الزعيم الديني . وقاسم
أمين الزعيم الاجتماعي محرر المرأة . ومصطفى كامل الزعيم الوطني .
وكانت أصواتهم جميعا تنوى في العالم العربي . وكان طبعيا أن
تنشأ بجانبهم زعامة أدبية . خير أنه لم يكن بين كتاب النثر عندنا
حتى الحرب العالمية الأولى من يستطيع أن يهتف بهذه الزعامة .
ولذلك تأخرت زعامة الكتاب المصريين للنهضة الأدبية العربية في
النثر وقوته إلى ما بعد تلك الحرب مع ظهور كتاب مصر العظام من
أمثال عباس العقاد وإبراهيم عبد القادر المارني وطه حسين ومحمد
حسين هيكل .

وإذا كانت مصر لم تحقق لنفسها زعامة في النثر قبل الحرب
العالمية الأولى فإنها أعدت منذ أواخر القرن الماضي تحقق لنفسها
زعامة أدبية قوية في مجال الشعر والشعراء . وهي زعامة بدأها محمود
سامي البارودي الذي يعد - غير منازع - رائد الشعر العربي الحديث
ورعيه الذي أنقذ من الأساليب الركيكة والموضوعات المثة . ورد
إليه الحباة والروح : حياته الشخصية وحياة أمته السياسية وروح
عصره مع العكس بالأصول التقليدية للشعر العربي وبصياغته حرة
الناصعة ورومنها الرائع . وليس ذلك كل ما أهدها البارودي إلى
الشعر العربي الحديث كي يستعيد نفسه وأرداهاره . فقد أهدى إليه
تلميذه حافظ وشوق . فمما بأسر كل ما كتب يرمي به من
سحر . وثنا المصريين للبلاد العربية زعامة فيه دهره . ما سحا من
ظافته بصور محمد مصر والأمة العربية ويصبح في روح شعب
نصري والشعوب العربية كي تحصل بسعة لأنهم صلا عينا
لا يلقى عليه ولا يد . حيث يصحح - كذا - صواب . إيمان هيصا من
مصر والأمة العربية من أركان الأمة . يفسح سببا نواكهي وحدها
ومستلهمي القدر وماصب عليها من حلال . مسعر وعذرة . على
طيات البلاد وحيزها يتعصره . حسد بها وحيا وقهر لا يسهه
الأحرا . وشوان أشعارها هدية مسرة متروكة في حضريين

واتخذ من قصيدته « ملكة النحل » مثالا حيا للشباب كي يتعاضوا
في العمل واتخذ فيه والإخلاص تعاقب النحل الذي لا يهتز ولا يقعد
عن عمله . بل دائما يثار به مثابة متصلة . وإذا كان قد بدأ حيا
محررا من سحر المرأة . فقد عاد ينجي سموره وحلها للنقاب
وسورها بأعنان قير ويكثر من للشروعات . ومرة تمسكها الرجال
في جهادهم ضد أعداء الأمة العاشمين . ويهتف في قصيدة بارعة

مصر لجند محمد

سبباتها للشجودات

السافرات من الحمر

د كنهه شبح المات

وكان دائما ينجي الشباب ويستنهضهم للفتك بالمتعمر وسحق
أصلاعه . كما كان يستنهضهم للإقدام على الأعمال والشرك لتحقيق
الآمال ويصحح فيهم

للشباب زمانكم منحوتة

هل لأهلون القسط من دورانه

ويطلب بل أي الحول في قصيدته أن يتحرك - إذ كل شيء في
زماننا ثرك حتى الحبر وهو إما يريد أن يدلج الحركة ويشطها في
فصوص الشباب . وكان يشعر بسعادة غامرة حين يرى قرا مهم
مقدمين عن مشروع اقتصادي ضخم يريدون تحقيقه . وسرعان
ما يتعنى لهم شعر حماسي يفصل من سريده فؤاده كقوله في أحد
مشروعاتهم مهلا مصفا مستبشرا :

لا يفتنن على الفهم الأسد

لزع الثبل من العباب التوتة

كبر الثبل وشجت مائه

ونظي مكياه بالبد

الركوه يمش في أجاسه

ودعوه عن حمى العباب يند

واعرضوا الدنيا على أظفاره

وبعثره في صحاريها يصد

فقد عادت إلى الشباب المصري في عاقبة الكدور . وادع النكير
أصديه الثورية من العربية وعادت به أياته . ثم به العاكسة .
ومشها في عتق عدوه العاشم عي قبل . وسيجني كل ما يريد من
مشروعات اقتصادية عظيمة

وكل هذا العلم الاجتماعي والإسلامي والشرقي العربي والوطني
كان شوق سابق فيه لشعراء العربية . مثله في ذلك مثل حافظ . مما
تأخى في معاني بقودا للبهمة الشعرية الحديثة في . مبه . وأن يكونا
صوتين نمرين - لاقى مصر وحدها - بل في جميع بلدان العربية .
صوتين فاضلين عن مشاعرهم وحياتهم بكل ما تفضل بها من مقاومة

والعرب ، ليستيقظوا وليجمعوا قوسهم ويصروا العدو الغاشم صريرات متوالية حتى لا تنوم له قائمه .

وقد نشأ حافظ - كما مر بنا في صدر الحديث عنه - في أسرة متبعة من أسر الشعب . واضطر إلى كتب عيشه معه لصيق دث يده . ودخل المدرسة الحربية ونجح فيها ورافق حملة إلى السودان بقيادة كوشير ، وهناك قامت ثورة صد قائدها الإنجليزي وعسقه واشترك فيها وأُحِلَّ إلى الاستداع سنة ١٩٠٠ وهو مشرف على اثنتان من عسره ولم يلبث أن أُحِيلَ إلى المعاش . وسندت أبواب العمل في وجهه . وظل يتجرع غصص البؤس أحد عشر عاما إلى أن عين بدار الكتب المصرية . وحيتتد وراء مظم واقعة - التي شرنا إليها - في حمل لإحدى جمعيات رعاية الأطفال . وفيها يشيد بلوى اليسار والبرودة من يبرون الأطفال الفقراء التضاء المحرومين من أبناء شعبهم . محمدا لهم يؤسهم حيا عانى من محنة البؤس وهم التفتيل وشقائه الطويل وعيشه المرير . يقول

دقت ظم الأسى وكابدت عيشا

دون شرب قنائه شرب الخمام

فنفقت في الشقاء زمانا

ولنفقت في المظلوم الخمام

ومشى الظم لاقبا في فؤادي

ومشى الخزن ناعرا في عظامي

فللهذا ولقت أستعطف أبا

س على البائسين في كل عام

وعلى الرعدة من هذا البؤس الذي كلف سافلا من الجهد ما يطلق وما لا يطلق منذ عودته من السودان . وجعله متربعا بعيشه ، كان يحتمله جلتا صابرا كأقوى ما يكون الصبر والحقد على نحو ما نرى في مبيته به يحاطب عيه مما أن لا تنمى وقليه أن لا تنزع . ومع أنه أن تنجشم أهوال البؤس راضية . وما يلبث أن يتنسى لأمة الحرب ، ولكنها ليست هذه المرة درعا ورمحا وسيفا وغير ذلك من أسلحة حربية . إنما هي لأمة شعبية ، إذ أحال أشعاره إلى ما يشبه سيوا ورمحا وسهاما لا يزال يسدها إلى أعداء الوطن والعروبة . ولو أنه استسلم لبؤسه لانتانته هزيمة في الحياة ما بعد هذا هزيمة . ولعاش كالطائر الخربج يشكو الحرمان والصياح . غير أن نفس حافظ كانت من القوة والصلابة كالصخرة العظيمة . لا يستطيع البؤس أن ينال منها أي نيل . وسرعان ما استحال الخلد القديم إلى كتيبة حربية تحمي حمى الوطن والعروبة بأسلحتها الشعبية . وكانت اللعة العربية أول معركة نحاص حافظ عمارها صد قاصص إنجليزى - كما مر بنا - نرخص بها شرب عبا إلى استخدام العامة مكاتب لسانا لتعليم والآداب . ونحاص حافظ للصاد . ونظم لأقصيدة . بل مشورا حريا شب خاطره في الدعوة خبيثة المعرصة . حتى وأدها في مهدها كوك لم تكن شيت مدكور . وأشد بهد العصر للبي غير شاعر في بيته . ككوك شوق مصورا ما تم العربية عليه في كل بلد من المحيط إلى الخليج سواء في الحوض أو سودي

لبنان يكيه ويكي الضاد من
حلب إلى الصبحا إلى صبحا
هتف الرواة الحاصرون بشعره
وحدا به السادون في البداة

ويأزل - مع مصطفى كامل الزعيم الخاند - كرومر للدوب السامى البريطاني الطاعى عتب حادثة دشرى الوحشية التي مرت بنا . غير مكترث بسطوته وحجروته . ومارال بطعه برماحه الشعرية . حتى رجع الإنجليز كايوسهم عن أنعاس مصر . ويتوالى مراته للإنجليز على حوا ما مر بنا . ونصم إليهم في سنة ١٩١٢ إيطاليا حين هاجمت طرابلس . بل يضم العرب كله في مواجهة العرب والشرق . وكان قد هلل في سنة ١٩٠٤ لانتصار اليابان على روسيا . ورأى فيه بشيرا باستعادة الشرق ومن فيه من المصريين والعرب محدهم التاريخي القديم . ومنذ سنة ١٩٠٨ يصور حافظ - بقوة - الروابط الوثيقة والأحوة الحميمية بين مصر والبلاد العربية ، وخاصة الشام ، ونراه في قصيدته التي مرت بنا : « الأمتان تتصافحان » يجعل لمصر الملا وللشام الجند والحسب ويقول عنها : « ركنان للشرق وخبران للصاد لهما » أما الآباء فالعرب . ودالما يذكر هذه الأبوة وتلك الأمومة الشامتتين بين لسان العرب وروحهم في كل مكان . فذلك لا تعجب حين نرى لبنان ودمشق يحتلان بمقدمه حين رارهما سنة ١٩٢٩ . إنه ليس شاعر مصر وحدها ولا شاعر انيل وحده ، بل هو شاعر دمشق ولبنان وبغداد وتونس وكل بقاع العرب وديارهم . شاعرهم في نصالهم المتحدة ضد المستعمرين وشاعرهم في توثيق العالقي . علاقي القرابة والرحمة بين بلداهم وديارهم . يقول في قصيدته « تحية الشام »

منى أرى الشرق أذنائه وأبعده

عن مطمع الغرب فيه غير وسنا

نجرى المودة في أعراقه طليقا

كجسيرة الماء في أنشاء لبنان

وهو لا يغف بالشرق عند البلاد العربية ، بل يمتد به إلى أقصاه حتى الصين واليابان آملا أن يرد عنه مطامع الغرب ويقهر أخذره . كما يأمل أن تجرى المودة بين بلدانه وأساته كما يجرى لده مبرقا في انعص الصبان . ونحن يقول له شعبى حبرى في عيشه ، نجمع النسي المعروف في دمشق :

لولا قوافر بوادي النيل تشمعا

في غوطة الشام أو في أوز لبنان

لقطعت ميتا الأرحام واضطربت

بنا الوساوس في وصل وهجران

وهو يده بأشعار حافظ التي تضم روح المصري إلى الروح العربي في الشام وغير الشام . وأكبر الظن أنه كان يصم إلى قوافيه هوى

بطمهم وعلائمهم وما بشروا في العالم من العدن والحصارة ، كما
جلهم بحق أساقفة لعلهم روما وأثينا ومصرعها ، حتى يقول

مشت بمنارهم في الأرض روما
ومن أنوارهم قست علينا

وشغف بأثار القراعة الممتدة على ضفاف النيل ، بل يبرجها
انبارا ، بل يمتن بها افتنا ، بل لكأنما يريد أن يعانقها حجرا
حجرا ، حتى يقول لصاحبه ، وقد ملكت عليه ليه .

فم قبل الأحجار والأيدى التي
أعلنت لها عهدا من الأبد
أنت من أحلامهم بقواعد
ورفعت من أحلامهم بهما

وشوق دائما لا ينسى الأخلاق وأن أمة لا تستطيع أن تبيض بدون
دعائها السليمة . ولا يكنى شوق بهذا الجهد الفرعونى الحصارى
يرطبه نصب أعين المصريين ، كى يفضوا عن كواهلهم أقال
الاستعمار البغيض ، فهو ما ينى يذكرهم أن أرضهم مقدسة ، فقد
حملت موسى رغبيا وموسى في المهد صيا كما حملت وهبت
بشريعة الإسلام السحة ، وأن الرياح تلم بها عاتقة ويمشى الدهر
في أرجائها بحثها ، وكأنه يقول دائما للمصريين همدوا إلى الدفاع
عن مجدكم العريق وأرضكم المقدسة الطاهرة ، وإنه ليصبح :

نحن اليواقيت عراض النور جوهرا
ولم بين بيد الشعيت هالينا
لم تزل الشمس ميزانا ولا صحت
في ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

وماينى شوق - بذلك ومثله - يثير حيطة المصريين وموجدتهم
ضد عدوهم المحتل لنديارهم ، وماينى بملأ صدورهم حامية للقضاء
لليرم على العاصب الأثم ، وماينى يشبههم - كما مر بنا - للإقدام
على العمل وخاصة الشباب ، فلمهم أمل للشعب ، وهو يوصيهم
دائما - كما أسلفنا - أن يشحوا بمكارم الأخلاق ولاينى يحرمهم على
طلب العلم والجهد والنشاط في جميع ميادين العمل ، حتى ليستند

اطلبوا المجد على الأرض فباك
هي ضافت فاطلوه في السماء
وعلى هذا النحو كان شوق لايرال يحاول بكل مااستطاع أن
يمث الحمية في نفوس المصريين لاستنقاذ أرضهم المقدسة من براثن
الاستعمار ، تلك الأرض التي كانت ترتعد لذكرها العرائس في
القديم ، وإنه لحدير بأمانها أن يستردوا لها الحرية والاستقلال مبر
بنلوا من السماء . واستشر شوق العروبة ومجدها التاريخي والبيئي
الليح يتنفس الفروح ونفس الإجلال واخشوع مد عظم قصيدته

شوق على نحو ماسرى عما قليل . ومحيه حيثند محمد اليزم وقارس
الحورى ومن قومه :

دمشق تحبى إليك سراً ، بشمره
نعت وتاعت هيدها وطيرها
وكم من لقي بالثام أنت سميره
وكم من فلق فيه أنت صيرها

شعر حافظ كان يتناشد الفتيان والفتيات بالثام وأيضا الشيوخ
وبالثل في لبنان وفي جميع البلدان العربية . وإذا ضمتنا إلى ماقلناه
أشعاره الإسلامية التي أنشدنا منها أطرافا والتي كانت تهرق قلوب العرب
في كل مكان ، ومثلها أشعاره الاجتماعية التي ألسنا بأبيات مبرحنا
كيف أن حافظا منك أزمة القلوب العربية ، إذ ظل لسانا ناطقا
للعرب يصدر عن فنتهم وتاريخهم الجيد ومقاومتهم الباسلة
للمستعمرين ومدينهم وبين شقيقتهم مصر من أنوار الرحم كما يصدر
من مواطنهم الدينية وأهوائهم الاجتماعية ، وكأن لا فارق بينهم وبين
أبناء وطنه في أى شيء ، فاللغة واحدة والدين واحد والآمال والآلام
واحدة ، لذلك لا تعجب إذا وجدنا العالم للعرب جميعه يتر هزة
قوية ، بل يرتج رجة صبة حين يلفه نعيه ، ومن يكون أصلا من
جمهرة من شعراء مصر - جميل صديق الزهاوى من العراق وكذلك
مهدي الخوازمي ، وفي مرثيته يقول ملانعا :

معا إلى الشعر حرا كان يرماه
ومن يشرق على الأحبار صنما
إنا فقلناه لقد ألحقنا مقلنا
أو لقد ساع إلى المجد بناء

وشقيق جبرى من دمشق وعبد الله بن أحمد العلوى من حصر موت
والظاهر الفصار من تونس وقارس مراد سعد من لبنان وغير من لم
تلفد أسمائهم . وما من ريب في أن هذه كلها معالم زخامة أدبية
أناحها حافظ لمصر في زمنه ، ولعلنا استلطنا أن نرسمها رسمنا ينا .

وقد مكن شوق لهذه الزخامة الأدبية لمصر إلى أقصى الحدود
وأبعد الآماد حصل شاعريته للخدمة المدة وتصويره البارخ وأدائه
لوسيقى الباهر وثقافته العريضة بالآداب الفرنسية والتركية وشغفه
بوصفه والأوطان العربية ، حتى لكأنما فصلت جميعا من قلبه
وفؤده ، ولم يتن شاعر لمصر بأحاديها الفرعونية التاريخية غناه ،
وهو ليس غناء ولا وسحات مصورة للتاريخ من أجل التاريخ ، وإنما
هو تحريك وإثارة لحرث المصريين ، كى يعلموا - حتى العلم - أنهم
شعب هريق تدين له الحصارة ديونا ضخمة ، وهو أيضا شعب
محارب كم دانت له شعوب في الأرض ، حتى ليحال شوق - كما مر
بنا - أن لأهرامات كانت موارير لفراعته يرون بها أعمال جباره
الشعوب المفتوحة ، وتعلن حياله مره ثانية يحاطها قناطير الذهب
والفضة التي جلبها إلى المراحة الحياة من أطراف الدنيا . ويشيد

إحدى الصور ويقول إنه صوان مصر للفتنح ، ويشيد به ويرمقه
حافظ ، ويقول : إن الوجود العربية كانت تلوذ ساحبها ، وعمرى
مصر عن شاعريها اللذين كساها هذا شعريا لم يظفر به قطر عربي
لزمها ، ويرثيها مع الرضاى قائلا

الشعر بعد مصابه بكبيره

في مصر حل مصابه بأمره

لكلها افرمان قد عشتا نسي

والسبل مذ أنببه بحريه

وبعض الرضاى قائلا إن الشعر استحال بكاؤه على الشاعرين
الكبيرين وتوجت باخزن كل محوره . ويأسى لمصر فقد ثلت يودنها
عروش الشعر وتلذعت أركانها

ونحل في كل ما قدمت ما يوصح توصيها كأي الدور العظيم الذي
بهر به كل من حافظ وشوق طوال الثلث الأول من القرن
الحاصر ، إذ شيدا لمصر زعامة أدبية باهرة في عالم الشعر قبل أن تحل
زعامتها في عالم النثر ، إذ تأخرت هذه الزعامة - على نحو ما أشرنا إلى
ذلك في غير هذا الموضع - إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى في هذا
القرن وقيام الأحزاب السياسية وما اقترن بها من نشاط الحياة الأدبية
في النثر وقوته نشاطا لم تعهده مصر في أي عهد من عهودها الماضية

ولم يحسن على وفاة حافظ شهران وبعض شهر حتى لحق به شوق
في جوار ربه ، وبكى البلدان العربية - كما نكت حافظا - وراثه بها
عبر شاعر . ناه من فلسطين إسعاف الشاشيبي وملوى الجبل ومن
لأردن عزاد الخطيب ومن سان حليم دموس وبشارة الخويبي معتصما
راثه بقوة

هذه في ربي الخلد واحلف باسم شاعره

فسيرة المنتهى أدل مناسره

ورثيه من دمشق حبل مردم وشعيق جعري . ويصور استناده
للعروبة في دمشق كما يصور زميله محمد البرم إشعاله الثورة ضد
الفرنسيين في نفوس أبنائها المعادين . ويكي غروب شمس بكاء
حار . ويرثيه من العراق كثيرون في مقدمتهم الزهاوي . والجواهري
وتعنه في مرثيته وشكيب العرب . ويسئلهما بقوله

طوى الموت رب القوافي الغرر

وأصبح شوق رهين الحضر

ويقول إنه شكيب أمته وإن من آياته ما يرق ويلين لبنا شديدا
ومها ما يفتح من جانبيه الشرر . ومها ما يظن كأنه رائيل أودعه

ص



عزيزتي الزوجة ..
عزيزي الزوج ..

وسائط منع الحمل ضرورية لتنظيم الإنجاب
على فترات .. ولتكوين أسرة مستقرة سعيدة.
هناك خمس وسائط معتمدة من وزارة الصحة وهي:

- الحبوب
- اللولب
- الحماجز المطاطي للزوجة (العجلة)
- العازل المطاطي للزوج ..
- الأقراص الرجولية والمراهم للزوجة

ولاختيار الوسيلة المناسبة ومعرفة استخدامها الاستخدام السليم
والحصول عليها .. يمكن التوجه إلى الوحدات الصحية ومراكز
تنظيم الأسرة والصيديات والعيادات الخاصة ...

أسرة صغيرة = حياة أفضل

مع تحيات
مركز الإعلام والتعليم والاتصال
الهيئة العامة للاستعلامات

الشعر

عند حافظ وشوقي

عبد الله الطيب

أول سماعي بشوق كان في عهد جدانة الصبا ، وذلك لما تلقينا في دروس محفوظات التي كانت مقررة لنا أبيتا من مروجته له يذكر فيها أمر عبد الله بن الزبير وأمه أسماء . أذكرها .

قالت: بُسْنَى وَلَدَ السَّقَامِ وابنَ العَيْقِ الطَّامِ الصَّوَامِ
انظر فإن كنتَ لدين لوتَ فلا تفلوقَ ما إليهِ ميرت
أو كانت الدنيا قصارى همتك فبئس أنت ، كم دم بدمتك ؟
وعانقته فأحسَ دوعا قالت : ألفت بالخون دوعا ؟

وعينية المفلوطة في نفس المعنى فيها قوله

إن أسماء في الوردى غير أنتى صمت في الوداع غير صنيع
جاءها ابن الزبير يسحب دوعا تحت ذراع منسوجة من نجيع

وقد سمعنا من بعد بشوق ، وسمعنا من قبل ومن بعد محمود سامي باشا البارودي وشعراء آخرين ممن سبقوه في الزمان . ثم سمعنا نبأ وفاة شوق رحمه الله سنة ١٩٣٧ م . ولكننا لم نسمع حافظ إلا في مرحلة التعليم بعد ذلك في أخريات المدرسة الوسطى . وأول ما سمعنا عنه من أحد مدرسي العلوم العصرية الشبان ، لا من مدرسي اللغة العربية وكان يتولى تدريسها للشايخ . ألقى علينا أبيتا من بانيته :

أنا بابا سببه لا أنشئ
عن مرادى أو أخوق المخطب
هكذا (المبيككند) قد علّمتنا
أن نرى الأوطان أما وأبا

نذبح الثبأ ونسرى جيلده أبطن الثبأ ألا بطننا

وكان الشعور الوطني قد جعل يزيد من اضطرابه عدوان إيطاليا على الحبشة في سنة ١٩٣٥ م. وكانت الصحف قد نشرت آنذاك ميمته للشيخ محمد الأمين القرشي رحمه الله ، يذكر فيها هذا العدوان ، وحفظ الناس له قوله في عصاة الأمم وموقفها الضعيف من موسيبي :

إذا اليهود مضت حرباً على ورق
فأنت جمجمة باعصية الأمم

كان اسم الشاعر والأديب يدل على معرفة العربية والبيان بها . وكان عند الناس أن الشعر هو الكلام للورون للقي لا يجتزون في ذلك . وكان الإجماع قد انعقد أو كأنه قد انعقد على أن مكان شوقي وحافظ من الشعر في المدي وأنها المطلقان للبدع . هذا المنجلى وهذا منقلى والآخرين بعدهما . وكان في بلاد العربية شعراء يجيدون ولكنهم لم يكونوا يعدون في منزلتها من الجودة والبرز . عند المحس لكاطبي ، فعل الملكة جياش الطبع ، والرصالي مشرق الديباجة ونابا . بشارة الخوري عذب العبارة ناصح النفاذ لكن حافظا وشوقيا هما لسان العصر كما الأمة التي أنجبتها عنوان العرب وقائدة تأريجه الحديث . وقد بما قالت العرب إن الشعر هو ديوانها ولطائف حقا وترجاسها

كانت قلوب شباب إلى حافظ مائة يبدو شعره معبدا . للأحداث ، سمك به نفس شعور العام . كان فيه الروح الخطافي صفت الحماسة الطهير . متأثر في ذلك بأساليب زعماء الوطنية الكبار في هذا التصار ، مثل مصطفى كامل وسعد زغلول ، تأمل قومه

إذا الله أحبا نمة لن يردعا
إلى الموت قهار ولا مستجير
رجال الغد المأمول إنا بحاجة
إلى قادة نبي وشعب يُعَمَّرُ
رجال الغد المأمول إنا بحاجة
إلى عالم يدهو وداع يُذَكَّرُ
رجال الغد المأمول إنا بحاجة
إلحكم فسدوا القصر لنا وشعروا
رجال الغد المأمول لا تنكروا غدا
بحر مروز الأمل والعرش أخير
رجال الغد المأمول إن بلادكم
تناشدكم بانه أن تذكروا

تأمل تنوع ما الحاجة إليه ماسة وتعبه في هذه الآيات السعة مع تكرار صديها الذي طله عماد نغم الكلام على غرار ما كان يرد عند القدماء نحو : « قريبا مرتبط النعمة من » المكررة في عدد من أبيات

الحارث بن عباد : « وعلى أن ليس عدلا من كليب » المكررة في عدد من أبيات « أريانا بذي جشم أميري » - فهذا مما يسي عن مهارة استعمال الأسلوب الخطافي ، وقد ذكروا أنه كان جيد الإلقاء وجهد قوى التأثير ، وكانت مع الروح الخطافي فيه دقة إحساس السياسي للحمز للتجاوب مع الواقع ، ومع الملكة والمقدرة على نظم الشبه ونذوقه بلسنة الصحفي وجدد للعكر الاجتماعي ، من أمثلة ذلك قصيدته في حريق بيت عمر

سائلوا الليل هم والهارا
كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رعيهم فقد الأم
وكيف اصطل مع القمر نارا
كيف طاح العجز تحت جدار
بشداعي وأسقف تنجاري

ولعل « تنجاري » أن نحسها الآن قافية ضمنية وبكتنا لو قلنا أنفس إلى رماها وما كانت تروم من التفرير المسموع المرلى الذي تكلمت أمه الآن أداة التفرقة ونحوها من أجهزة التصوير والتسجيل لينا دلالة هذه الكلمة على مراده من إسراع الشف إلى الانبهار متتابعة معا .

وقصيدته في حادث دنشواي

لما القاصحون بالأمر فبنا
هل نسيم ولاءنا والوداد
أحسوا القتل إن - نسيم بطر
أفصاحا أردغو أم كبادا
أحسوا القتل إن نسيم بطر
أنفوسا أصبتهم أم جهادا
لبت شري أنك بحكمة الله
عيش عادت أم عهد نبرون عادا
أيا المدعى المسموم مهلا
بعض هذا فقد بلغت المراد
قد ضمت لك القضاء بمصر
وضمنا لجلتك الإسمادا

وهنا النفس الخطافي مع الإحساس بالمرارة القومية ، ولا سيما في هذه التهكم الشعبي القوية :

قد ضمت لك القضاء بمصر
وضمنا لجلتك الإسمادا

ومن أمثلة التكبير الاجتماعي مع الخطابة والمذهب الصوري كلمته في حليم المرأة والعناية بمنزلها في الأسرة والجمع :

كم ذا يكابد عاشق ويلاق
في حب مصر كثيرة العناني

بني عمليات الإجهاد :

قتل الأجنة في البطون وتارة
جمع الدوائق من دم مهراق
نقل وقمن من تجارب علمه
يوم السخسار لجارب الخلاق

وها هنا النكتة الشعبية . وقد كان الحلاق يمارس بعض التطب
لجرحى كقطع الأصراس والحجامة .

ومن أمثلة التشكير الاجتماعي عند حافظ لابته :

شبحا لوى أم ذلك طيف حبال
لايل فتاة بالعراء حبال

وأسلوبها مزيج من الخطابة والقصص العاصي النزعة « المحسوس
المتأسفة » وفيه شيء من الخوض إلى المبالغة بعرض استبعاد التقريب
للزنى للسوق على البحر الذي قلنا أنه صارت تكلم مؤثثة الثمرة
والتصوير والتسجيل ، تأمل قوله :

لا شيء أفلح في النفوس كقائمة
هيفاء وزعها الأسى نزال
فجعلت هيكلا عظيما وكأني
خملت حين خملت عود خلال
أشنى وأحمل بائنين فطارق
باب الخيسة ومؤذن بسؤال
أهكيا وكأما أنا لثالث
لها من الإفساق والإهوال
وطرفت باب الدار لأمهيا
أحدا ولا متربسا لسؤال
طرق للمسافر آت من أسفاره
أو طرقت رب الدار غير مهال
وإذا بأصوات صبح ألا الصرا
فبات صرعى مدخن هجال
وإذا بأنبياء طاهرات شؤدت
صنع الجميل ، تطرعت في الخال
جاءت سابق في الليرة بهما
بعضا لوجه الله لا لئال
فشناولت بالرفق مأثنا حامل
كألام لكلا طفلها ونوال
وإذا الطيب مشعر وإذا بها
فوق الوسائد في مكان هالي

ثم أخذ الشاعر في تصوير للشهد الطوى ، وهذا كما لا يخفى أمر مريب به
أفلام السبا ، وذلك أن السمات المعنى كله طبقة جديدة من

بني لأحمل في هواك صباية
بأمصر قد خرجت عن الأطواق
لبي عليك متى أراك طليقة
بجنى كرم حالك شبيب راق

هذه البديعة فيها إشعار بموضوع تعليم المرأة وتحريرها - وكان مصر التي
استهل يذكر صحتها إنما هي رمزا ، كما قد جعلها من بعد - حين
استمر به القول - رمزا لمصر ، وذلك حيث قال :

من لي بتربية النساء فيها
في الشرق صلة ذلك الإحفاق
لأم مدرسة إذا أعتدتنا
أعدت شعبا طيب الأعراق
لأم أستاذ الأساتذة الألى
شملت مآلهم مدى الآفاق

أنا لا ألهو دعوا النساء موافرا
بين الرجال يحلن في الأسواق
كلا ولا أدهوكم أن تسرفوا
في الحجب والتضييق والإرهاق
ليت نساؤكم أنالا بفتى
في الدور بين عذارى وطباقي
فندسطنوا في الخاليتين وأنصفوا
فالشر في التضييق والإطلاق

أحبه أراد بقوله « وطباقي » جمع طبق الطعام الذي يوضع فيه أو
بؤكل فيه ، وله في ذلك من العربة وجه يؤوله إن شاء الله ، وقد
شرح مصححو الديوان المخادع بالغرف وأملوا شرح الطباقي كأن
ذلك يدهم واصحا وكان أحسن لو ذكره ، والله تعالى أعلم .

ولتوسط الذي دعا إليه كان مذهب المصلحين الجادين في
زمانه . وقد تجرؤز بكثير الآن في كثير من البلاد وبين كثير من
طبقات الناس . ولعل مادهم إليه حافظ هو الصواب ، والقول
بالاعتدال سهل ، ولكن العمل به عسير . وفي هذه القصيدة يتأثر من
مقد أحول المجتمع وال عمران البشري ماعله يصدق في كثير من البلاد
على مر العصور - مثلا

كم عالم ملة العلوم حبالا
لوقيسة وطليمة وفراق
وطفيه قوم ظل برصه قهه
لكبيدة أو مستحل طلاق
بعضى وقد نصبت عامة وجهه
كالبرج لكن فوق كل نفاق

والتصوير هنا خطائي وجه أنفاس النكتة الشعبية التي تلتيه من صبح
الصحافة

وطبيب قوم قد أحل لظفه
مالا لئجل شريعة الخلاق

الصناعة طرأت على دهر الناس ، فما زالوا إزاءها في حالي تعجب وحشوع .

جاءوا بأنواع الدواء وطوّفوا
بسرير صيبتهم كبعض الآل
وجثا الطيب يحس نبضا خافيا
ومرود مكن ذاتها القتال
لم يدرك حين دناء ليلها قلبها
دقات قلب أم صبيب عال

صبت دقات وديب في الديوان منصوتين على تقدير عامله وكان
الوجه العريه لجواز الرفح ولعله أهدى أي دقات قلب ، ومكان
أم ، يدل على ذلك . ومن أنكر حذب الحضرة أنكر عليه مكان
حرف للمادة فتأمل

ودعها وتركها في أهلها
وعرجت متسرعا رضى البال
وعجزت عن شكر اللين لمجدوا
للبنات ومالحي الأعمال
ولا يخفى هذا البيت الأخير من ضعف ما على أنه في الجملة - كن
حيث ظاهر الأدلة - مستقيم .

ومن مشهور شعر حافظ السياسي كالمثل في استقبال السير
غربت خلفا نكروم وهي التي نوطا :

بنات الشعر بالنفحات جردى
لسهنا يوم شاعرك المجد

وبها يقول مما كان يُمثل به كثيرا .

أدبونا الرجاء فقد ظمنا
بمهد للصلحين إلى الورود
ومسوا بالرجود فقد جهنا
بفضل وجودكم معنى الوجود
إذا اهدى الصباح فلا ظمنا
فإن الناس في جهد جهيد
إلى من تشككى عنت الليالي
إلى الصبا أم عبد الحميد
ودون همها قامت رجلا
لرؤسنا بأصناف الوعيد
فنبيل الشمس أزلنا حياة
وأيقظ حاجج القوم الرقود
فبيت كرومراً قد دام فينا
يطوق بالسلام كل جيد
ويصحب مصر آتيا بعد آن
بمجلود ومقتول شهيد

لنزع هذه الأكفان عنا
ونبعث في العوالم من جديد

وجال هذه الأبيات من أسلوب القابضة الخطابي ومانصته من معاني
السخرية - وبعض ألقاظ الصحافة تجده في قوله « ويصحب مصر آتيا »
بعد آن ، « ونبعث في العوالم من جديد » ، وكأن أصول هذه
المبارات راجعة إلى بعض الأخط من اللغات الإفرنجية في تصديرها
لتي تدبرها الصحف وخلعت إلى العربية من طريق الترجمة

هذا وكان حافظ يستحسن رثاءه وربما فضل فيه على شوق ،
لأن هذا كان يعيد إلى تضخيم كأنا بما نحن به مطالع أي تمام نحو
قوله :

ركضوا رسلنا في الرمال لواء
يستبش الوادي صباح ماء
وقوله :

شعوا الشمس ومالوا بضحاها
واحنى الشرق عليها فبكاهها
وقوله : يرى أمه ويعارض صبية أي الطيب

إلى الله أشكو من عوادي النوى بها
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

وهل كان ينبغي أن يقول : أصاب سويداء الفؤاد فقد أصمى ،
بحسب ذلك على المخاز أي كأن قد أصمى .

وقبلا مانصاب فيه معاني الأسى وحرارة وجع الحزن كما نصاب
عند حافظ . وقد كان للناس عجب أن حافظ لم يمر بجائزة رثاء سعد
باشا وحلول وفار بها محمود خيم . وروى الناس قوله :

بأسعد واسمك كسلا رددته
كالكهرياء يذب في الأعصاب

ولعل بائية حافظ في رثاء سعد أذهب نحو التضخيم بها إلى
الحرارة ، والخطابة التي تصلح عند حافظ في أغراضه الاجتماعية
والسياسية مما تنبؤ شيئا في الحزن ، إلا أن بحاليتها للذمة في أحوار
القلب كما في رثائه لمصطفى كامل

أيا قبرا هذا الضيف آمال أمه
فكبر وهل والى هيفك جاليا

وبها يقول مما نحس فيه صدق صوت القلب ، ومما روى من كلام
التابعي الحليل عامر بن عبد قيس أن الكلام إذا خرج من القلب ورجع
إلى القلب

وكنا نياما حينما كنت ساهدا
فأسهدتنا حرنا وأميت غاضيا
شهد العمل لازال صولك يتنا
برن كما قد رن بالأمس داريا

جيب بنا هذا بساء نلتها

فلا تهموا بالله ما كنت بابا

بصبح بنا لا تشعروا الناس أنى

فصيت وأن الحى قد بات خاليا

بناشدنا بالله لا تشعروا

وكونوا رجلا لا تسروا الأعاديا

فروحى من هذا المقام مظلة

تشارفكم هى وإن كنت هاليا

فلا تحزبونا بإخلاف فإنى

أعاف عليكم فى الخلاف الدوايا

عهدناك لانيكى وتكر أن يرى

أخر اليأس فى بعض المواطن باكيا

فرخص لنا اليوم البكاء وفى هذ

لرانا كما تهوى جبلا وواسيا

ويمكن اللوعة لايجى من هذا الاستحصار لروح المفيد ومجاورته برقة

الأسى وشدة معاني الحفظ على روح الحساس الوطنى .

وما نحس به روح اللوعة الشخصية دالته فى رقاء البارودى :

رُكُّوا عسىً بهانى بعد محمد

إلى عيت وأخيا الشجر يهودى

وقد ذكر فيها أنه لم يسمعه الشعر برثائه حتى مضى على ذلك زمان .

والأبيات الأولى هى التى فيها الإسماح والحرارة من أول القصيدة إلى

قوله :

لو حنطوك بشعر أنت قتله

فليت من نفحات المسك والورد

حلتبه بعد أن هلبته بنا

جفد بمدح رسول الله منثور

كفك زادا وزينا أن نسير إلى

يوم الحساب ، وذلك الجفد فى الجيد

ليك ياخير من هز اليراع ومن

هز الحسام ومن لهى ومن نودى

إن هذ ركنك مكوبا فقد رقت

لك الفضيلة ركننا غير مهدود

ونظن بلوعة الحزن من هذه الدالية تأثيته فى الإمام محمد عبده التى

مطلعها .

سلام على الإسلام بعد محمد

سلام على أيامه التنصرت

على الدين والدنيا ، على العلم والحجا

على البر والتقوى ، على الحسنات

لقد كنت أعشى حادى للوت قبله

فأصبحت أعشى أن تطول حياى

وقفت عليه حاصر الرأس خاشعا

كأنى حياى القبر فى عرفات

إذ فى عرفات الحجيح بإحرامهم ، والرؤوس حاسرات . ولعل

معاصرا ألا يعطن لشفقة ما أراد حافظ من معنى . ودلت أن الناس

كانوا لا يخرجون ورؤوسهم حاسرة ولكن عليها الأعطية من الطرايش

والعائم والقلائس ، وعلى رؤوس النساء الحمر والبقاع ، ثم تبدلت

العادات غير العادات

منى نعشه يخال عجبا بربه

ويخطر بين النمس والقبيلات

تكساد الدموع الجاريات بقله

وتلطمعه الأنفاس مستعبرات

بكى الشرق فارجت له الأرض رجة

وضاقت عيون الكون بالعبرات

فى الخد مخزون وفى الصحن جارح

وفى مصر بكاك فائم الحمرات

وفى الشام طفجع ، وفى الفرس نادب

وفى تونس ماشئت من رلوات

بكى عالم الإسلام عاتم عصره

مراج السباحى هادم الشبهات

ملاد هبابل نال لأامل

حيات طوى خذم إمام هذاك

ثم يخلص الشاعر من بعد إلى خويصة مصه يومامى به هو من فقد

عظيم . وكان حافظا قد نظر من بُعد ههنا إلى طريقة منعم بن برة

فى رثائه أخاه مالك ، حيث مهد بذكر مآثره ومكانه فى القبيلة وبين

سائر الناس ، ثم يخلص من ذلك إلى حرته الخالص به هو عبده . قال

حافظ رحمه الله

لما منزلا فى عين شمس أظلى

وأرغم حسادى وهم عدالى

دعائمه التقوى وآسامه الهدى

وفيه الأيادى موزع اللبات

فى طبعة الديوان برع المعين من « موصع » ويحتل على بعد ، ولوجه

الجيد النصب - أى فيه أياده البيض مكان ما يكون فى الأبيات من

لبنات ومائشيه بما يتم به البناء .

عليك سلام الله مالك موحشا

عبوس المغاني مقعر العرصات

لقد كنت مقصود الخوايب أهلا

لظوف بك الآمال مسجلات

مشابة أرزاق ومهبط حكمة

ومطليح أنولر وكشز عظات

والتمسيم الذى عهد إليه الشاعر ملائم كل للملاءمة ربات الأسى التى

تطلق بها ألغاظ كلماته ومعانيه .

لن تنى هذه الكلمة بحق دروس حافظ وشوقي لضيق المجال ، ثم لما تقتضيه المناسبة من مراعاة جانبي الذكرى والتكريم وهما بحق أهل ذلك ، فأرى أن أقصر آخريات حديثي عن حافظ في هذه الكلمة على الإشارة إلى ثلاث من منظوماته . إحداها كانها محاولة تمثيلية موضوعها ضرب الأسطول الطالباني لبيروت سنة ١٩١٢ ، وقد جعلها حواراً من بحر المحدث كله ونوع القوافي ، وجعل للحوار أربع شخصيات ، الجريح ولبيل وزوجه والطبيب والعري . والخطابة والنشيد أغلب عليها من أسلوب الحوار المسرحي وما ينبغي أن يلاحظ من كبرج ومقابلة وعقيدة وحلها وهلم جرا . ولو حُلِّيت الألفاظ الدانة على الشخصيات وسبقت الآيات نباحاً لكادت مدها حسناً من الكلام الذي يراد به إذكاء نار الحسم ، مع ذلك في هذه المحاولة ، مع الخلق ذكرناه من قصصها فن استكمال مادة المسرحية وصورتها الفنية ، ضرب من التأمل إلى تقصص بعض ألوان الشخصيات في الحوار ، مما أوجب أنه لو كان حافظ رحمه الله قد صبر له ، لكان - والله أعلم - قد وفق إلى أن يفتح به عليه بعض آفاق « الدراما » متنازع شوقياً التبريز في هذا الباب . مثلاً يسأل العري روح الجريح ليل :

بـالله ماذا دهـا

بـاهـذه خـيرـا

فتجيب :

لـقد دهنـه النـابـا

من هـارة الخـالـتـبـنا

صـبـوا حـلبـنا الرزـابـا

لـم يـسـتـقـوا الله فـبـنـا

هنا بعض الميل إلى محاكاة طريقة كلام النساء . شاهد ذلك مايشتمل عليه قوله : « لم يتقوا الله فبنا » من معنى الصبح والمشاركة لخزعها في الرزء والاستعصاف المتضمن في ذلك . ثم يقول العري :

لـا بـأسـى و بـجـلـد

نـواك شـسـها رـكـبـنـا

التت العري من قوله للمرأة : « لا بأسى » إلى قوله للرجل « ونجلد » . وعمر هذا من الحوار مما يكون مثله في واقع الحياة :

أبـشـر فـسـلـك نـجـاج

واصـر مـع الصـابـرـا

والمنظومة الثانية هي ثابته « الانقلاب العثماني » التي يذكر فيها سقوط السلطان عبد الحميد :

لـازمى الله هـهـا من جـؤـد

كـيف أنـصـت يابـن عبد الحمـيد

مـشـيع الحـوت من حـوم البـرايا

و مـجـيع الجـود نـحـت البـود

كـنت أبـكى بالأـمـس مـك قـال

بـت أبـكى حـلـك عبد الحمـيد

ولشوقي قصيدة في نفس الموضوع مطلعها :

مـل يـلـلـزا ذلـت القـصـور

هـل جـاءـها نـسـاً البـسـور

والقصائد للشركة الموصوعات في ديوان حافظ وشوقي كثيرات . وأضاف إلى ذلك ما يشابه موضوعاتها من كتابات معاصريها وعظمهم ، كبعض ما في « صهاريج التلوز » لتوفيق البكري و« المواهب الفتحية » لخمرة فتح الله ، وكالمدى مر من قصة ابن الزبير عند المنلوطن . كان شعر المناسبات في الزمان الماضي تخصصه قصائد للذبح مثل فتح عمورية وطلب الأمثين وحرمة بابك في روائع أبي تمام :

« البـف أـصـدق إنبـاء من الـكـبـا

« الحـق أـهـلـج والـسـيـوف حـولـى

« آلت أـمـور الشـرك شر مـالـا

وكبناء والحديث ، في مية أبي الطيب

« عـل قـدر أهـل العـزم تـأتى العـزائمـا

وكصلح قبائل ربيعة في عينة أبي عباد :

« مـن الـطـس من أـسـماء لـم تـسـطـعـها

وكان تناول الموضوعات قد صار بدلاً في باب وحدة القصيدة من نسيها ومديحها ، وكان للمنظومة على هذا الملحظ تبارى المقالة المصرية الصحفية في قصايا المكر وهجاءة كبيريات الأحداث

بحاج الناقد إلى أن يطلع على تناول المقالات للموضوعات التي تناولها الشعر آنذا بوجه عام وشعر حافظ وشوقي على وجه الخصوص ليعلم مدى دين الشاعرين لما سبقها إليه أعلام أهل النثر . ودعا احتاج الناقد إلى معرفة الحو السياسي المكرو آنذا ، وما كان يدار من الحديث والآراء في المجالس والمطبخ ، ليعلم أنشد الكاتب والشاعر من ذلك ومقدار حظه من الأصالة فيه والإبداع . على أن الوصول إلى معرفة بعض ذلك مما يمكن الحصول الآن عليه من بقايا وآثاره التي تدل عليه ، مما يعين على حدس مقدار ما أحدث حافظ وشوقي من معاصريها في هذا الباب ، وما اتبع فيه ما كان كالمصنع عليه يسهم من الأقاويل والآراء تأمل مثلاً أبيات شوقي

قـنا إن حـجـرت فـإن في

بـرؤى أنـصـر من جـرير

عـطـب الإمام عـل النـظـي

مـ يـمـر شـرحـا والنـشـير

أى في العزاد وما يضره ، أحسب هذا مراده ، وإلا لقد أعتت إحداهما :

عـظـمة المـلوك ، وعبـة الـ

أبـام في الـزمن الأخير

شَهِيعَ الْمُلُوكِ وَأَنْ تَصِيرَ

شَهِيعَ قِيَامِ الْإِزَادِ وَفِي الْقَصْرِ

نَسْتَعْرِضُ لِقَائِهِ

وَأَقْبَلْ بِمَعْنَى هُنَا كَثِيرٌ

وَسَاءَ عَمَلٍ مَعْنَاهُ

أَوَّلُ بَيْتِكَ أَوْ عَمِيرٌ

وَنَهْوِيهِ ، وَجَلْبِيهِ

بَيْنَ الشَّيْخَةِ وَالْمُنْكَرِ

عَبْدُ الْحَمِيدِ ، حَبَابُ مَثْ

حَلْكَ فِي يَدِ الْمَلِكِ الْخَطِيرِ

سُذَّتِ الْخَلَائِفُ السُّطُورُ

لِ ، وَلَيْتَ بِأَحْكَمِ الْقَصْرِ

بِهِ وَتَأْمُرُ قَلْبَهُ

لَكَ فِي الْكَبِيرِ وَفِي الْقَصْرِ

لَا تَسْتَعْرِضُ فِي الْحَمَى

عِنْدَ الْبُكَوَاكِبِ مِنْ مَشْرِ

كَمْ سَبَّحُوا لَكَ فِي السُّورِ

ح ، وَالْهَوَى لَدَى الْبُكُورِ

وَرَأَيْتُهُمْ لَكَ سَجْدًا

كَمَجُودٍ مُوسَى فِي الْخُصُورِ

وَلَا تَحْزَنْ هَذِهِ الْقَافِيَةُ مِنْ قَلْبِي وَمَرَادُهُ فِي حَصْرَةِ الْمَوْلَى وَجَلَّ تَعَالَى

لِلْجِبْرِ فَجَعَلَهُ دَكَا

خَفَضُوا السُّرُوسَ وَوَلَسُوا

بِالسُّلْطَانِ أَقْوَامُ الْخَطِيرِ

هَذَا ابْنُ جَيْدٍ الْبَارَةُ وَالْإِسْتَعَارَةُ :

مِمَّاذَا دَهَكَ مِنْ الْأُمُورِ

ر وَكَسَبَتْ دَاهِيَةَ الْأُمُورِ؟

مَا كُنْتُ بِنَ حَمَلْتُ وَجَلْتُ

بِالْخُرُوجِ وَلَا الْبُكُورِ

أَبْنِ السُّرُوسِ ، وَالْأَمَا

تُ ، وَحِكْمَةُ الشَّيْخِ الْخَبِيرِ؟

بَنِ السُّرُوسِ إِذَا رَمَى

دَلَّ الْخُطُوبَ مِنْ لَبِيرِ

دَعَلُوا السُّرُوسَ حَلِيكَ بِحِ

تَكُونُ فِي رَبِّ السُّرُوسِ

أَضْطَرُّهُمْ بِهِمْ مِنْ تَسْرِ

بَنِ وَالْخَطِيفَةِ مِنْ أَمِيرِ

نَسَبُ هَوَاؤُ قَتَبِ الْ

أَطْفَالُ فِي نَسَبِ هَوَاؤِ

قَالُوا : اَهْزَلْ . قُلْتُ اَهْزَلْ

تُ ، الْحَكْمُ فِي الْقَصْرِ

هَذِهِ لِلْمَلِكِ بَعِيَّتُهَا - اسْتِغْنَادُ عَبْدِ الْحَمِيدِ ، مَذْكُورٌ مِنْ ظُلْمِهِ ،

مَنْصِبُ الْخَلِيفَةِ الْخَطِيرِ ، كَيْفَ تَدُولُ الْمُلُوكُ ، هَلْ كَانَ مَوْقِعُهُ بِطُولِهِ

أَوْ كَانَ ضَعِيفًا مَتَضَعِعًا ؟ ثُمَّ اسْتِغْنَارُ الشَّيْخَةِ ، وَاتِّحَادُ مَوْقِفِ الْبَيْكَةِ

وَالْحَصْرَةِ وَالْعِظَةِ وَالْعَبْرَةِ - نَعَمْ ، كُلُّ هَذَا يُوْجِى بِهِ مِثْلُ هَذِهِ الْخَدَائِثِ

عَلَى انْتِخَافِ الْأَرْمَنَةِ وَالْأَمْكَنَةِ . غَيْرَ أَنَّ هُنَا شِدَّةُ تَشَابُهِ لَيْسَ

مَصْلُوحًا لَمَنْدَحَظٍ مِنْ شَوْقٍ أَوْ شَوْقٍ مِنْ حَافِظٍ ، وَلَكِنْ مَصْلُوحٌ

ذَلِكَ أَنَّهَا مِمَّا تَخْلُفُ أَفْكَارًا وَأَقَاوِيلَ مَشْرَكَاتٍ وَسُخْلًا حَالَةَ مَوْقِفِ

الْجَمَاعِيِّ عَامٍ ، قَالَ حَافِظُ

فَرِحَ الْمُسْلِمُونَ قَبْلَ الْخَصَارِ

فَبِكَ قَبْلَ الدُّرُوزِ قَبْلَ الْيَهُودِ

شَمَتُوا كُلَّهُمْ وَلَيْسَ مِنَ الْخَفِ

حَتَّى أَنْ يَهْمَتِ الْوَرَى فِي طَرِيدِ

أَنْتَ عَبْدُ الْحَمِيدِ وَالنَّجَاحُ مَعْقُورِ

د وَعَبْدُ الْحَمِيدِ رَهْوَ الْقَبُورِ

وَلِ الْأَمْرِ لَيْتَ قَرُونُ يَنْهَادِ

بِسَامِعِهِ كَسَلُ مُسْلِمٍ فِي الْوُجُودِ

وَالْوُجُودُ قَافِيَةٌ رِمَا أَضْعَفُهَا لُوبَا الصَّحْفِ ، وَسَبَبُ الضَّعْفِ أَنْ

الْكَلَامُ تَمَّ عِنْدَ قَوْلِهِ «كُلُّ مُسْلِمٍ» لَمَّا زَادَ عَلَى ذَلِكَ كَانَ أَحْسَنَ الْوُجُودِ

فَبِهِ أَنْ يَحْيَى عَلَى مَلْعَبِ الْأَعْمَالِ وَهُوَ الْمُرَادُ هُنَا ، عَلَى أَنَّ الْوُجُودَ

يَعْنِي الْمَدِينَةَ وَهَذَا مَا حَبَّبَهُ بِصَحْفِيَةِ لُوبِ

كَلِمَاتُ الصَّلَاةِ دَعَا الدَّاءِ

هِيَ لَعَبْدُ الْحَمِيدِ بِالنَّهَائِدِ

لَا سَمَ هَذَا الْأَمِيرُ لَمَّا كَانَ مَقْرُورِ

لَنَا بِذِكْرِ الرُّسُولِ وَالْمُتَوَحِّدِ

كَلَامُ الشَّاعِرِينَ ذَكَرَ مَدَّةَ سُلْطَانِ عَبْدِ الْحَمِيدِ وَهِيَ مَا كَانَ لِلْخَلِيفَةِ

وَالْمُنْتَظَمِ مَا وَفَّقَ لَهَا . وَقَدْ أَجْمَلَ شَوْقُ الْقَوْلِ فِي «مُحَلِّبِ الْإِمَامِ»

وَلِ «أَعْظَمَ بِهِمْ مِنْ تَسْرِينَ» الْيَتِيمِينَ ، ثُمَّ كَانَ نِسَاءً شَبَابًا فِي الْإِحْجَالِ

وَقَارِبَ التَّحْيِيرِ الصَّحْفِ الصَّغِيرِ فِي «كَمْ سَبَّحُوا لَكَ فِي الرُّوَاغِ» وَلِ

«وَرَأَيْتُهُمْ لَكَ مَجْدَاءَ الْيَتِيمِينَ» . وَقَدْ تَلَاكَ الْإِسْتَعَارَةُ وَجُرْدَةُ

الْبَارَةِ - فِي الْيَتِ الْتَالِثِ مَعَ نَعْمَةٍ بِسِيرَةٍ مِنَ النَّفْسِ الْقَرَّانِي فِي

«وَرَأَيْتُهُمْ لَكَ مَجْدَاءَ» - بِمَعْنَى ذَلِكَ .

وَلِ كَلَامُ الْقَصِيدَتَيْنِ - رَأْيِي شَوْقٌ وَدَائِيَةُ حَافِظٍ - أَدَاءُ صِنَاعَةٍ

وَتَبَعِ لِحَرْيَاتِ الْمَوْصُوعِ وَاحِدَةً بَعْدَ الْأُخْرَى كَمَا يَقَعُ فِي نَقْدَانِ بَدَأَ

شَوْقِي بِرُوحٍ مِنَ الْعِظَةِ وَالْإِحْتَارِ وَتَلَا ذَلِكَ تَحْصِيلُ هَذَا بِمَعْنَى مُقَابَلَةِ

مَا كَانَتْ عَلَيْهِ حَالُ نِسَاءِ الْقَصْرِ مِنَ التَّزَوُّجِ وَانْخِرَافِهِ وَمَا آلَتْ إِلَيْهِ مِنْ

لِشْتَعَارِ الشَّغَاءِ وَكَانَ شَوْقِيًا مَا خَلَّاهُنَّ مِنْ تَأَثُّرٍ بِمَا كَانَ يَخْلُو فِيهِ

الْعَرِيُونَ مِنْ نَعْوَتِ «الْحَرَمِ» فِي بِلَاطِ السُّلَاطِينِ الْعُثْمَانِيِّينَ . ثُمَّ كَانَ

لِشَوْقِي فَرَطُ شُغْفٍ بِالتَّرَنُّمِ بِمَجْمَعِ الْمَزْمُوتِ السَّالِمِ لِحُصْبِ أَصْلِهِ مِنْ

مَحَاكَاةِ أُمِّ الْعَطِيبِ فِي كَلِمَتِهِ .

بَأَنِ الشَّمْسُوسِ الْجَمَاعَاتِ هَوَارِيَا

الْأَلْبَابَاتِ مِنَ الْحَرِيرِ جَلَابِيَا

إذ لا تحجب في الأسر، غير أنه في زعم الشاعر كما تحمله عالم يلتقي فيه الأسير الحفيد بالأسير القديم في دنيا الأرواح فيقع بينها ضرب من الحوار :-

قل له كيف زال ملكك لم يبق
صمتك بعد إذ عُدَّ أو حديد
لم تصمتك الجنود تصديقك بالأر
واح والمال يا غصن الجنود
قل له كيف كنت؟ كيف امتطكت ال
أرض؟ كيف انعدت بالتحديد؟
قل له جل من له الملك لا عد
حك لغير المهيم من المعبود
أنت منها شقيت أرفه حالا
من أسير الجزيرة المكرو
وكان حافظا ههنا أشد عطفًا على نابليون منه على عبد الحميد، إذ
زعم أن نكته أكبر، ثم ضرب مثلا آخر :

ونسر الألفاس قد كان أشقى
لو سالت الأسفار عن بايزيد
يجوز أن يكون عى بالأسفار هنا جمع سقر بالتحريك لما كان يكلمه
تيمور لك أسيره من الرحلة معه عبرسا في أسفاره البعيدات المدى .
ويجوز أن تكون جمع سيفر بكسر ضمكون أى كتب التاريخ
والأنباء . مع هذا العطف على بايزيد كما عطف قبل على نابليون
وحطها مع أعظم رربة من عبد الحميد، عاد لير هذا الرعم بما يبدو
أول وهلة كأنه منقصر له وذلك قوله

كان عبد الحميد في القصر أشقى
منه في الأسر والبلاء الشديد
الصغير في منه يعود على عبد الحميد . يزعم الشاعر أنه حرا كان أشقى
منه أسيرا . لذلك فبايزيد ونابليون في حال أسرها أشقى منه في حال
أسره . كان نابليون قبل الأسر سيد ملوك أوروبا والفتاح القاهر
العظيم . وكان بايزيد قبل أن يظفره تيمور لثك صغرى حنان وأميرا
بعيد مدى السطوة والسلطان لا ضرب له في المشرق أو في بلاد
المغرب . أما عبد الحميد فقد كان الخليفة والسلطان المستد في الدولة
العثمانية للتداعية التي كان يقال لها رجل أوروبا المريض :

كان لا يعرف القرار بليل
لا ولا يستلذ طعم المعبود
خيرا يرهب الظلام ويحشى
عطرة الريح أو بكاء الوليد
قوله «حذروا يرهب الظلام» عبارة ذات حيوية وقوة بيان . ثم كأن
الشاعر أصابه قور فلم يأت له إتمام البيت على نفس المستوى من
الزفة ومناة الأسر .
نَفَقَ تحت طابق الأرض أصق
في كذجه من ضمير الكنود

وأصل يبيع أنى الطيب قرأتى وكان ذا نظر في القرآن وإعجاب
عميقه ، ذكر بعض ذلك الباقلا في كتابه . ومن أمثلة ذلك في
القرآن وهي كما ذكرنا الأصل الذي به الأكتفاء ، قوله تعالى :
«التائبون العابدون الحامدون السائحون الراكعون الساجدون الآمرون
بالمعروف والنهي عن المنكر» . وقال تعالى : «إن المسلمين
والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات والمقاتلين والمقاتلات والمصدقين
والمصدقات والصابرين والصابرات والناشئين والناشئات والمخلصين
والمخلصات والمذاكرين لله كثيرا والذاكرات أحد الله لهم مغفرة
وأجرًا عظيما» . وقال تعالى : «إن الذين يرمون المحصنات الفاحشات
المؤمنات نصوا في الدنيا والآخرة» . وقال تعالى : «سلات مؤمنات
قانتات تاليات عابדות مانعات ثيات وأبكارا» . والأمثلة القرآنية
بعد كثيرة وقد للثل الأهل .

وقد أسرف شوقي حيث جاء بما حاكى به ترخم أنى الطيب يجمع
للقوت السالم في غير موضع ينسبه :

أين الأوانس في ذرا
ها من ملائكة وجور؟
المرعات من النصب
مم ، الراويات من الصور
المناسبات من القلا
لو ، المناهضات من الصور
الأميرات على الولا
، المناهضات على الصور
النساء ، الطيبات
الغرف ، أمثال الزهور

هذا البيت جيد لا فيه من نعت النساء من تصوير حال النعمة في
القصر . ولعل الشاعر لو كان جاء بعد البيت الذي أوله «أين
الأوانس» واكتفى لكان أجود ، ولكنه ذهب إلى ما قدما من تصوير
بلاط الحرم ، فحط بهم عطف شاعر عرى ونطس ناقد متفريع .

وقوله «العائزات من الدلال» كأنه حسن التصوير ، ولكن تمام
البيت يم عن بعض الإحباء ، للمقابلة للعبودية والضمحة ولكن في
الأداء المعنى بعض التقصير عنها .

وكذا جاء حافظ بأمثلة لتغير الحال من الملك إلى الأسر يفرح بها عما
كان فيه من نعت ماضى به السلطان عبد الحميد من البلاء وذلك
حيث يقول

يا أسيرا في (ست هيلس) وحب
بأسير في (سأنيك) جديد

تيمر ست هيلس هو نابليون، وأمر بكته قد كان معروفا عدد أكثر من
مرأوا علوم التاريخ في للد رس النظامية : وفي القلوب عليه كالعطف
لأنه كان عدوا لبريطانيا وهي التي كانت مباشرة للاستعمار والسيطرة
في أرض مصر . قوله «وحب» فيه بعض السخرية المشوبة بالراء ،

خاف مأثور قوله فنعالي
عن صفار، ومات موت الأسود

هكذا في الطبعة «قوله» بقاء المصير بعد لام القول، وله وجه يسوغه ولعل الصواب بآلته للربوطة (مأثور قوله) وبه إشارة إلى خبر حنيفة بن بدر، إذ نسي أخاه أن يطلب الأمان من بني عيس، حتى أن يؤثر ذلك فيكون عار الدهر على بني قزارة وبني دبيان بأسرهم.

خاف مأثور قوله فنعالي
عن صفار ومات موت الأسود
فم مقراضه إليه وبساده

دون ذل الحياة لقطع التوريد
هذا موقف مسرحي الخطابة والتصريح جهوري ذلك كأنما حاكى فيه الشاعر طريقة التشخيص التي كانت عالية آنذاك وما كان يحالها من روح المبالغة والعاطفة الرومسية للنبي.

المنظومة الثالثة هي عمرته التي أولها

حسب القوال وحسب حين تلقيا

أني إلى ساحة الفاروق أهديا

وبها سبعة وثمانون ومائة بيت، فهي من طوال القصائد، ونظمها جيد منبسط عن مقدرة فائقة، وأكثر أبياتها سديم منين الصبغة. ومع أنها ليست بأروع شعر حافظ رنة نظم وعصم محريان، هي بلا شك أقرب من عظم الأهمية، من حيث دلالاته على نوع الفكر العربي المصري المسلم آنذاك، وآفاق انبساطه، ومكان حافظ الشاعر منه، ومدى تأثيره فيه. أغلب الظن أن بعض ماحدا حافظا على نظم هذه العمرة اللامع الأجر عند الله سبحانه وتعالى، لأنها كأنها صرحت من المديح النبوي. أليس عمر بن الخطاب رضي الله عنه الثاني بعد الصديق في حساب أفضلية أصحاب رسول الله ﷺ بعد نزل السنة؟

وبما يسمى عن معنى القاس الأجر ما يربك من قوله في رثاء البارودي:

لو حنطوك بشعر أنت قائله

يغار عن ذكره ماء العالين
حليته بعد أن هلبسته بسنا
عقد مدح رسول الله منصور
كذلك زلوا وزبنا أن نسير إلى
يوم الحساب وذاك العقد في الحيد

قد يريد هو أن يكون له عقد من حسن الثوب يوم القيمة مدح الفاروق رضي الله عنه. وقد صممت ذلك من مدح أبي صريح مصر الأبيات مثل قوله في إسلام عمر رضي الله عنه

صحت سورة طه من مرتبها

فرللت نية قد كنت نسوها

وهذا التشبيه أيضا فيه بعض الغناء. وكذلك أكثر ما تكون محاولات تشبيه المحسوس بالمعقول إلا ما قل ونثر، كأن يكون للمعقول مثلا تصور إحساس تخيلي، من ذلك مثلا قول امرئ القيس:

لبيشلي وللشرفي مضاجعي

ومسنونة زرق كقريب أنحوال

وقال تعالى: «طلعها كأنه رؤوس الشياطين». والمسنونة الزرق محسوسة وأنياب الأحوال شيء خيالي له صورة مستقلة في الأذهان ذات فطاعة، فكان ذلك أمر محسوس، والطلع محسوس، إلا أنه في الآية طلع شجرة الزقوم، وهي مما لا يخطر ولم يخطر بخاله على قلب بشر، وصورة رؤوس الشياطين على أنها تخيلية أقرب إلى إدراك الحس البشري، وتمثلها مما لم يخطر على وهم الفؤاد، فالتشبيه هنا، على أن ظاهره محسوس كالمعقول حقيقة معقول كالمحسوس، خيالي كالمحسوس القريب الصورة من الذهن - فهذا كما ترى من البيان ذروة الاستطاع. وعندى أن حافظا قد أخذ تشبيه التفتي الحلق بضمير الكنود من طريقة علي بن العباس الرومي حيث قال:

كك مكر أدب في القوم أخفى

من ذهب السقام في الأضواء

أو ذهب اللال بين حبيب

من إلى هامة من البغضاء

ولكن ابن الرومي لم يمتد تشبيه معقول بمحسوس في بيته الأول، وموازنة حال بحال في بيته الثاني، وذلك مع ما هو عليه التعلل والغوص، لا يروحك بنفس من تكلف أو حياء أو غشوخ.

هذا واثنان اللذان ضربها حافظ، نابليون وبابريد، مأساة كل منهما تشبه مأساة عبد الحميد في معنى الانتفال من حال نعمة إلى بؤس، وملك إلى أسر، ثم تخلفان بعد في جانب جوهري، وذلك أن كلا هذين انتصر عليه عدوه وأمه تقاتل معه، فهزمت كانت هزيمة لأمنه، وقد هضمت دولة بني عثمان بعد بابريد، وهضمت دولة فرنسا بعد نابليون، فانقضت مأساة الفردين في ظل مجد تاريخ الأمتين. لكن مأساة عبد الحميد أصابته من قبل قومه، وكانت مؤدنه بما ذلك صرح الخلافة وأصيب به المسلمون كلهم من جراء ذلك من بعد.

وصرب حاصد مثلا ثالث هو خلع السلطان عبد العزيز العثماني وقد جعل له مسلكا بطرلها في الذي ذكره من أمر انتحاره على طريقة تشبه ما كان يصنعه نبلاء روما في العصر الأول. وقد وارت بين هذا من مسكه وبين ما ذكر من انقياد عبد الحميد وضعفه ومكاته:

أصبح بكيت أني الوفاء

سء ونابذك رعدة الرصيد؟

عليها دمة الوداع لذلك الـ

ملكك أو ذكرك لتلك اليهود

كان عبد العزيز أجمل أمراً

ملكك في يوم علمه للشهود

وقوله في الذي فضه من خوف صاحبة الدف من مقدمه
وعمت حشرة الخادى وقد ملأت
أنوار طلسمه أرجاء ناديا
فقال مهبط وحى الله منبها
وفي إيشامته مى بواتها
قد فر شيطانها لما رأى عمرا
إن الشياطين تخشى بأس عزها

وقال في شجرة بيعة الرضوان

وسرح في سماء السرح قد رفعت
بسمعة المصطفى من رأسها تيا

وقد اتسع غياله فجعل للشجر سماء يتباهى بها . والشاهد الذي
من أجله أوردنا هذا البيت أن الشجرة تاهت بما كان عندها من بيعة
المصطفى عليه الصلاة والسلام . والمشهور وهو الصحيح أنها لم تكن
سرحا ، ولكن سمرة ، والسمر ذو شوك من الخضاء ، والراجح أن
الخبر الذي ساقه عن قطع عمر رضى الله عنه لما غير مقطوع
بصحته - قال الطبرى في تفسير أمر بيعة الرضوان في سورة الفتح عند
قوله تعالى : وقد رضى الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت
الشجرة الآية - «ورعوا أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه مر
بذلك المكان بعد أن دعت الشجرة ، فقال أين كانت ؟ فجعل
بعضهم يقول ههنا وبعضهم يقول ههنا فلما كثرت اختلافهم قال
سيروا ، هذا التكيف ، دعت الشجرة ، ذهب بها سبل أو شيء
سوى ذلك » . انتهى كلام الطبرى وحل قوله فتأمل . وفي سيرة ابن
هشام في خبر غزوة حنين بما يقوى أنها سمرة أن رسول الله ﷺ لما
أهزم الناس وولوا مشركين وثبت هو عليه الصلاة والسلام في قعر من
أصحابه ، منهم عمر العباس رضى الله عنه ، قال له : يا عباس
اصرخ يا معشر الأنصار يا معشر أصحاب السرة ، قال فأجابوا ليك
ليك . ا . هـ . على أن الشعر ليس بتاريخ . وهما نقل من
أرسطوطاليس أنه رُبَّ قصص شعرى أرجح ميزانا في مجال الحقيقة
من رواية الواقع التاريخي - على هذا يؤجّه ما ذهب إليه حافظ في
خبر الشجرة ، وفي خبر تهديد عمر بشريق يث على رضى الله
عنها ، وفي حثه ليه ، وفي حكاية نصر بن حجاج . وقد بما أورد
ابن أبي الحديد في شرحه لنهج البلاغة بعض ما روى من غلاطات
الصحابه وضوان الله بهم أنصبي ، فأذكر صحة نسب ذلك إليهم
واحتمح بصحح يالعة ، ثم أورد ذلك بزعمه أنه لم يكونوا قالوه
لسان ملقان فقد قالوه بلسان الحال ، فهذا قريب من مذهب
أرسطوطاليس في فن الشعر .

ارتبط شعر المديح النبوى بالمشايخ الصوفيين والطرق الصوفية
وأذكأرها ، وما أنصب إلا أن بعض معكرى النهضة ورجالها
للفنذى بهم ، هم كان لهم تأثير عظيم على مثقفى عصرهم وأدبائه
بوجه عام وعلى حافظ إبراهيم بوجه خاص ، كالإمام محمد عبده
رحمه الله ، كان يبنو لهم أن جملة المديح النبوية وليالى الذكر

الصوفى من ألصاع المصطفى الذى قد لا يفوى على مواجعة التحدى
التمثل في تحقوق حصارة العصر الأوروبية الممن ، ولا على مقاومة
عدوان الاستعمار وعطسة أناس سياست . ولا يقدح في هذا الخدس
أن البارودى وهو الرائد الأدبى الفكرى . والفائد السياسى ، والزعيم
التأثر والشاعر الفحل الذى قلده وتلمذ لبيانه شوق وحافظ كلاهما له
بوية حارون بها عفى المديح النبوى للإمام شرف الدين ماصرى
رحمه الله الرحمة الواسعة . دبت بأر بارودى عند الله عنه ورحمة
قد جرّ عنه تحرقه واعتداده بنفسه مضعفا م في حروب العرب .
وبرودا ما ران على ذكره بعد وفاته . ولقد أوشكت أن يدح في
أطواق الرحبة والتخلف . ولقد أتى الله أن يهشم السكر بورد
ولقد كانت جودة شعره ورضائه التى هى قبينة الطير على وجه الدهر
من بعض دوافع الانجاء الخارج إلى تجاهل مكانه والعصر من رفعة
قدره . هذا ولا يقدح في حدس أن شوقى جارى بردة وبه قصائد
ببويات . فقد كان شوقى يحزم لتعوقه ولا يسل من بعض القطع عليه
لمكانه من اعاضه والقرب من البلاط ، لا ريب أن حافظ تأثر
بأساليب المديح النبوى وروحه في القصيدة . وأرجح أنه جارى
قاصتها وروىها قصيدة اخرى .

باتت عن الممدودة القصوى بواديا

وشعر البرعى معروف متداول بين الصوفية في جميع أقطار الإسلام
ذلك أقرب في باب التزجيج من أن نقول جارى بها بحيرة البحزى
في التبركل مثلا . غير أن حافظ إذا جعل سيرة عمر دون محسن المديح
النبوى مجالا لتفريه الدينى لأحسبه خلا من روح القصد إلى مسامرة
معانى الصمم التى يمثلها جابا المدن والاشراكية الإسلامية ، وأخذ
وانحوة العرية المتصممان في شخصية عمر رضى الله عنه ، وتكاد
معاد تدل على ما عرف بعد باسم القومية العربية تغل من قوته .
لوائى القصيدة عند ذكره مقتل عمر رضى الله عنه

واها على دولة بالأمس قد ملأت
جوانب الشرق رطدا من أباديا
يا لله ما غللا قتلنا وكذا لها
واجستت ذؤنحها إلا مواليا
لو أنها في صميم القرب قد بقيت
لما معاهها على الأيام ساعيا
بالسهم صمما ماقاله (عش)
والروح قد بلغت مه تراقيا
لا تمكروا من مواليكم فإن لهم
مطامعا سيات الضعف تحيا

وقال في أمر عمر وابن عمر رضى الله عنهما

وما رأى أبك (عبد الله) أبفده
لما أطلعت عليها في مراعيها
قلت : ما كان (عبد الله) يشعها
لو لم يكن ولدى أو كان يزويها

والكلمة من العرب . وكان الشعراء منذ عهد الفصحاة القديم مما
فصلون قصدا إلى الكلمة من العرب الخبي بعد الخبي . وقد ذكر
الحافظ في ذلك غير العلامة الذي قال لأبي الأسود هذا حرف من
العرب لم يملك وشعر الفضل الذي إذ أعجم للأحوص مازعه من
علم بالعرب مما رواء صاحب الأغاني . ومعنى الكلمة هذا أصبه من
سنت فلانا بالطعام ، علته به الشيء بعد الشيء ، كفي في علة
القاموس أي في كل واحدة من عصب من العناء تغدو نفس
واعيا . فساق على حد ربه سقم إن شاء الله

لعل في أمة الإسلام نابغة
جلو لظهورها صراة ماضيا
حتى ترى بعض ناشات أوالها
من الصروح وماعناه بانها
وحيا أن ترى ماكان من (عظمي)
حي يسبه بها عين غلاب

وهذا مقطع القصيدة . بعدل والصراحة لأصوبه في خلق ويم
القصيدة في الفتح - هذه كانت مريا بغير رمز استبد يستشر
المصلحة المثالي . وبملها تستيقظ الحب وتترك قلوب حمرج الشباب
العربي للعلم

أمر واحد من صيرة عمر رضى الله عنه استوفت حافض فاحتاج
عنده إلى الشرح وسط العذر له والدفاع عنه . وذلك عربى شاعرا
وأمره أن يسلم الأمر إلى أبي عبيدة

سل لاهر الفرس والرومان هل شغعت
له الفتح وهل أغنى تواليها
خرا قائل وعيل الله قد طعدت

بالجن والنصر والبشرى فواصيا
رُيِّمَتْ غرى بالياء ، والألف فيها أمرها أظهر ، لأن هذا الحرف
واوى خرا ينزو خروا .

ماواقع الروم إلا قر قارحها
ولا رمى الفرس إلا طاش راميها
فأه أمر أي حصص لقبلة :

كما يقبل أي الله تاليها
فأعجب لسيد مخزوم وفارسها
يوم النزال إذا نادى مباديا
يسفوه حشنى في علمته

ولا تحرك مخزوم عواليها

هذا الحديث الذي ذكره حافظ هو الصحابي الخليل السابق
المهاجر بلال رضى الله عنه . وكان أول بحافظ لو لم ينكره ، إذ لو
صح هذا الخبر الذي ذكره فأما يكون بلال قد اتقاد خاند رضى الله
عنها . مع طاعتها كليها لعمر أمير المؤمنين - لأن ذلك أخف على
خالد مما لو فعله غيره ، إذ قد كان بلال وخالد معا عن أنهم عليه
سيفا أبو بكر مع ما أنعمه الله عليها . فهذا كان كعهد إخوان يبيها

قد استعان بجاهي في تجارته
وبات يلهم (أي حصص) يسميا
ردوا النياق ليت المال إن له
حق الزيادة فيها قبل شلها
وهذه خطة قد واضعها
رذت حقوقا فأغنت متبجها
مالا اشتراكية للشوذ جانبها
بين المورى غير متى من صانها

وقد أثبت هذه القصيدة في فبراير سنة ١٩١٨ م وذلك بعد قيام ثورة
روسية الخراء - وقد انتشرت أخبارها - بصحة أشهر . وقد جاء
لنظ من معدن الاشتراكية في همزة شوق النبوية التي من غير
الكامل ، وحارى بها همزة الشاعر النبوى الخيد الشهاب محمود .
ودلت حيث قال

داه الجماعة من أرسطافيس لم
يرصف له حتى أتيت دواء
فرجت بعدك لبعيد حكومة
لا سوقية فيها ولا أمراء
الله فوق الخلق بها وحده
والخماس تحت لوائها الكفاه
والدين يسر . وإخالة بيعة
والأمر شورى . والمفروق قضاه

وهذا التقسيم ربما أوهى من مائة أمره آخر قسم منه / بكذا ليس قوله
« والمفروق قضاه » على سلامة صياغته في قوة الأقسام الثلاثة التي
معت قبه .

الإشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعاوى القوم والمفروق
داويت مشيدا ودوا طمرة

وأخف من بعض الدواء الداء
بأن تكن هذه القصيدة قيت في زمان مغارب لزمان المصرية - وقوله
ودوا طمرة كأنه إشارة إلى ثورة روسية - وهذا مما يقوى مازعناه
من قبل من أن الشاعرين كانا مما يجردان نظهما لقضايا المعصر
ومصيرعانه العامة التي كانت تثار في الأندية والمجالس والمطال
ومقالات الصحف ونحوها .

وقد سه حافظ على الأرب القومي انسياسى الإسلامى الذى
جداه إلى نظم عصره في خاتمتها عند قوله

هدى صافيه في عهد دولته
لشاهدين وللأعقاب أحكيها
في كل واحدة من نابغة

من الطائع تغدو نفس واعيا
حاء في همش في سرح دابة . أي سجية من سحابة شلى .
وصاقى سب لا تسقم كل الاستعداد من بأحد هذ الشرح .

ثم إن سيدنا أبا بكر هو الذي عهد إلى عمر كما قد كان هو الذي عهد لخالد رضي الله عنهم أجمعين .

وقد كان عمر شديد السياسة ، وقد فعل للفرس إلى أن نشاء السياسة من بعد قد رام منهم تقليده من رام فأوقع ذلك بعضهم في الإسراف والاعتد ، وقد خاف عمر أن يقتل الناس عائد والذي خافه من أمر السياسة معلوم لا يكتفى الأمراء في مثله بعزل القواديل بماورونه إلى القتل ، كالذي صنعه أبو جعفر بأبي مسلم مثلاً . ولم يكن حظ معاوية رضي الله عنه في الحروب والفتوح كحظ خالد ، ولكن طول ولايته على الشام أطمعه في الخلافة وحيثاً له ولبنى أمية سبيلها وسبيل لذلك العوض لغير الأمر . قال حافظ رحمه الله يعتذر ويدافع : -

هبوه أعطاً في تلويل مقصده
وأما سقطة في عين ناعبها
فلن تعيب حبيب الرأي زلته
حق يعيب سيوف الهد نايبها

أعجب أن مراده «حق تعيب سيوف الهد نوبة نايبها» فلم يأت ذلك ، ونعته من قولهم لكل صارم نوبة والمعنى «حيز عزال» خالد كان كنوبة السيف الصارم الذي هو صارم ، فذلك لن يعيبه إذ هو صارم بلا ريب . وعجاجة حافظ فيها بعض التفسير عن هذا المعنى إذ لا يخفى على ظاهر كلامه أن الثاني من السيوف مما يعيبها ، وليس هذا مراده كما بينا .

لله لم يتج في (ابن الوليد) هوى
ولا شئ خلّة في الصدر يطويها

حاش لله . وهذا قسم من حافظ يربا إذ لا ريب أن عمر رضي الله عنه كان عالماً بأمور المسلمين جملة وتفصيلاً وعارفاً بأحوال قریش ورجالها ، على أن لمعاد خالد وعزله وتحتيته عن قيادة ميادين ذلك القتال ، ترك ثغرات حرية ومشاكل نتجت منها خطيرة حانتها لظلماء وأجيال المسلمين فيما بعد والله تعالى أعلم .

عمرية حافظ فيها ما قدما ذكره من طلب القرى الدينية والأجر ، ولكن الوعظ الفكري القومي السياسي أصعب من جانبها التعمي . ولعل هذا بعض أسباب الوهي في عاطفتها وربة أنعام ديارها . مع هذا قد كان لها في زمانها ومن بعد صدى وتأثير عظيم من شواهد ذلك مما كاة محمود ضم لها في كلمته : «مالي وللنجم يرعاني وأرعاه» وهي من قصائد ذكرى الهجرة ، وقد تغنى فيها بسيرة عمر تعنياً شديد الطر إلى العمرة في قوله .

يا من رأى صمراً تكسوه برده
والخيز قوت له والكوخ مأواه
يهتز كسرى على كرسية فرقا
من بأسه وملوك الروم نخشاه

هذا والعمرية في جملتها تنصص كثيراً من اللطائف والأقوال التي

كانها أصول للاتجاهات العصرية السياسية ذات الطابع القومي الديني ، الناظر بعين إلى مثالية عصر العصرية وبأخرى إلى ملامح الاشتراكية الأوروبية . من أجل هذا ما رعنا من قبل أنها نص عظيم الأهمية من حيث دلالة على نوع انجاء الفكر العربي المسقم آنشد وآفاق اتجاهاته ومكان حافظ الشاعر منه ومدى تأثيره فيه .

هذا وإن يكن شوق قد نظم ملوك العرب بعد نظم حافظ العصرية ، فيطلب على الظن أن يكون قصد بذلك ولو من طرف خفي إلى مباراته ، وكأنه حمد إلى معارضة مدح حافظ لعمر بقوله بمدح علياً - رضي الله عنها - في الأبيات للردوحة التي ضمتها سيرته وذلك حيث قال :

أما الإمام فالأمر الهادي
حامي عشرين الحق والجهاد
أصل السبي الغنى وفروعه
ودينه من بعده وشرعه
العمران بأعنان عنه
والقمران لسفستان منه
يدنو إلى ينبوعه بياناً
ويلقى بجراحها أحباباً

وقد خلا شوق في الشطر الثاني - مع أن الرجز المزدوج من أضعف أوزان الشعر الجاهل ، ولكن لا فيه من عفة الحركة الجيدة به يصلح في المنظومات التعليمية ، ومع أن البسيط من أقوى أوزان الشعر الجاهل ولربنة جرالة عنه قل استعماله في التعليمات ، مع هذا نجد مزدوجة شوق الرجعية هنا أدخل في يقدح اشعر من بسيط العمرة ، إذ بالرغم من صحة منه تشوب ديباجته الجيدة شواهد من عناء نظم التعليم .

كان حافظ قريباً من واقع السياسة المعاصرة وفيها الهبة القومية بمصر وبلاد العرب وأعلق بها من شوق . وكان شوق أكثر اهتماماً بالتاريخ وأجبح ميلاً بهواء وعواطفه إلى قضاياء الإسلام الكبرى في صدر الإسلام وحضور الخلافة والازدهار التي جاءت من بعده . ثم إنه كان قوى الإحساس بإنشائه إلى مدينة مصر الحديثة الباهضة تحت رعاية بلاط الخديو . وسلطان الباب العالي الآخذة بقسط عظيم من ذلك من حنى أوروبا وتفوقها في الصناعات والآداب والعلوم والصون . وكانت المحافظة السياسية طبعاً لا تكلف فيه عهد شوق ، ومع المحافظة شعور ديني وسط مصدره الثقافة والاشماء وأيضاً العادة والإلف وبعض الرقة للتعاضد من دعاوى مذهب الحرية لفكرية والتسامح الديني الأوروبية . في منظومة ملوك العرب طلب على شوق جانب التعبير الفكري الحر ولم يتيسر في هذا المصارع ، لاطلاقه من حافة تشيع ضعيف كثير مثلها بين عامة أهل السنة ، لمكان أهل البيت ، ولا سيما حيث يكون أمر التصوف غالباً أو شديد القبول ، تأمل قوله :

يا جبلاً تأتي الجبال ما حتمل
ماذا رمتا عبيك ربة الجمر

جهزها طلحة والزبير
لثلاثة فيهم هدى وحبر
صاحبة الغادى وصاحبا
لكيف يفسون لا يلباه؟
وجاء في الأسد أبو تراب
على متون الضمر العرب
يرجو لصدع الزمن وأبا
ولثهم تدفعه وتأي

وكان شرق أشد اندفاعا وأحمى حين صار إلى خبر صفين :
بأيوم صفين من قضاكا
هل أنصف الجمعان إذ خافاكا
فبك انتهى بالفتنة الزواق
وامطردم الثام بالعراق
ونفذت بقية من صعب
تسقت الطعن بصدور زحبا
بنو الطلي، أبوة الأنسة
آل الكتاب أولياء السنة
لها محالا قصر الأصنة
ونمة في استجارها الأنسة
ورفع الأجداد بسالاجاد
وعمر أعلا من النجماد
ماكان حر لفرار السبيعه
لو صبروا على الوضى ترويه

هذا البيت منبئ عن ميل شديد عن معاوية وحب لعل كرم الله
وجهه ، وبه من معاني الأسف ما فيه

وتسائل بعد هل نظم شرق نوبته ورم على القاع ، قبل
العمرية ؟ كأن ذلك ما يظهر من ترتيب قصائد الديوان في الجزء
أول ، فإن يك ذلك ، فقد جارى بها مجازاة البارودي
للبرصيرى ، وإلا فقد عارض بها العمرية والأول أولى ، وأشبه
بالأمر أن يكون حافظ جعل العمرية في مجازاة نهج البردة الشوقية
والله تعالى أعلم . وقد وازن قوم بين بردة البرصيرى وبردة شوق ،
وهذا من باب الخلط في الفتنة بشوق للعمية عن تدفق الشر وتغير
رأيه من وسطه من ضعفه . ولعل ميمة شوق لو لم تتقدمها مميزات
معارضة البرصيرى وماجورى به الكثير ، أن يكون لها مكان في
ديوانه مماثل حد الناقد لبعض نظمه الملم الدنياجة البالغ بعضه
درجة الحردة

ميمية البرصيرى من روائح الشعر المعرى على وجه المدح وقد
كلف شوق رحمه الله نفسه الكلفة إذ جاراها وماعدا عما كانتا
والأخذ السابح متلحا منها ومن طريقها ومن معانيها وأساليبها
ومباراتها وقولها . حتى موقف زهير من حرم الذي في قول

البرصيرى :
ولم نرد زهرة الدنيا التي انقضت
بدا زهير بما ألقى على حرم
قد جاء به شوق في قوله :
يؤدى قريض زهيراً حين أمدحه
ولا يقاس إلى جودى لدى حرم

وتأمل صياغة هذا البيت :
كان وجهك تحت الفخ يدر دجى
يفضى مسلثا ، أو غير مسلثم

وصياغة الإمام البرصيرى :
كأنهم في ظهور الخيل نبت زياً
من شدة الخوم لاعت شدة الخرم

وقال البرصيرى :
دفع ما ادعته النصارى في نهم
واحكم بما شئت عنحاً فيه واحكم
وانشأ إلى طاه ما شئت من شرف
والسب إلى قنوه ما شئت من عظم
فإن فضل رسول الله ليس له
خذ لمعرب عنه ناطق بلم
لؤمك شئت قنوه آتاه عظم
أحقاً اسمه حين يدهى دارس الزم

وتأمل قول شوق :
دع عنك روما وآلينا وما حوتا
كل البوائيت في بغداد والقوم

أخذ هنا من البرصيرى كما أخذ من قول الآخر :
دع عنك حفرة بغداد وبهجنا
ولا تعظم بلاد الفرس والصين
فما على الأرض حطت مثل قرطبة
ولا مثي فوقها مثل ابن حمدون
ونظم أخذ في باب هذه الصياغة من البرصيرى في قوله :

لولا مكان لعمى هند قرطه
وحرمه وجئت للروح في القدام
لنمر البكن الطهر الشريف على
لؤم حنن ، لم يحش مؤذبه ، ولم يحمر

وهنا مع الأروية مما ادعته النصارى في المسيح عليه السلام ،

وفيه نفس صياغة بيت البوصيري

لو ناسبت قدومه آياته صفًا

أحيا اسمه حين يُلغى فارسَ الرِّمِّ

مع قلب لمعناه . وأوشك شوق رحمه الله مع إنكاره للصلب أن يداني القول به من فرط حماسته لمعارضة البوصيري مع تأثره به . وقد شهد على نفسه رحمه الله حيث قال :

للأدحون وأرباب الهوى نبع

لهاب البردة الفيحاء ذي القدم

مدبحة فبك حب خالص وهوى

وصادق الحب على صادق الكلام

أسله يشهد أني لأهله

مننا بطرعى صوب العرعر الغرم ؟

وإنما أنا بعض الغابطين ، ومن

يعطيك ولك لا يُلقم ، ولا يلم

هذا مقام من الرحمن مقبس

نرمى مهايته سخائر بالكم

وهذه من أجود أبيات القصيدة ، وأحد المقادير رحمه الله قول هذا مقدم من الرحمن مقبس « فقال بيته « الشعر من نفس الرحمن مقبس » وتعارفها في مستوى المكتبة الأبيات التي سادق فيها من جهاد النبي ﷺ ، يرد بذلك على صغور التشريع ومن إليهم . وقوله « حرم » يعني خطر الشديد . وقوله « أرباب الهوى » فيه نوع من غرضي احتج شوقي إلى أن يفسره في البيت التالي حيث قال :

«مدبحة فبك حب خالص وهوى » فإن بك ذهب إلى معنى الهوى الذي يغلب على العقل لها أصاب ، لأن الحجة المرتبة على معاني كلام المتكلمين الكبار من المسلمين واضحة السبل ، ناصحة الدلالة والبيان ، وبردة البوصيري مما ينبغي بنة صدوره إلى صدق عاطفة القصيدة وفهمها مما لا إلى مجرد الليل والهوى . وقد أخذ قوم على البوصيري قوله :

وكيف لنصر إلى الدنيا ضرورة من

لولا لم تخرج الدنيا من العدم

والنبي مستقيم إن تأولته على قوله تعالى « وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون » . وقوله تعالى « إنا أرسلناك هاديا ومشررا ونذيرا » وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا » . وقوله تعالى « وإذا أحد ربك من بين آدم من ظهورهم فزيتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم قالوا بلى » . ويستقيم المعنى أيضا إن تأولته على ما مر ما به قوله تعالى « كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون » فقد كانوا في حكم الأموات إذ كانوا في حجاب العدم قبل أن يخلقوا علق آدم وحط من يخلق من ولده حين يولد . وكذلك أمر العرب كان كالعدم بمجهلهم وجاهليتهم ، وأمر سائر من كان على الشرك ، حتى بعث الله سبحانه وتعالى محمدا ﷺ بهدى والنور . وكان شوقيا ينسب كل إجابة البوصيري إلى صدقه

في الحب ، والعصاة لا تخلو من حصر طلب المساواة . وإجابة البوصيري كما هي من صدقه وحبه للرسول ﷺ هي أيضا من مدد روحاني . أعين مع توفيق المولى عز وجل يعلم ودكاه ودفقه وقوة حجة وعصاحة ومن مقطرة شاعرية هبة . وليس هنا مجال الوقفة عند الخط الذي يمحطه مؤرخو الأدب حينما يذ يسمون فترة ما بعد بغداد بفترة الانحطاط ، ولا يتعرضون في درس أطوار الشعر لأدب المديح النبوي الرائع . وقد سكنت المستشرقون عنه يدافع المداواة المستكنة والعمق . وما لوى أنه صيغ الشعر الديني في أديبه إلا على حدود وعماكة لروائع نماجه ، لا تخرج من ذلك منظومات داني وملتون ، ويبحث الناس لها عن أصول في خمران للمري . وفيه البهانة الأسباني آسن باليوس M. Asin Palacios إلى أخذ داني من حديث المراجع ، فداني ذلك مالا شك فيه من الأحاد من المدائح النبوية لأن هذه كان التخي بها والنشيد بما يشاهد مشاهدة عن كتب في ليالي الجمع وليالات الإثنين ، في كل بلد كانت للإسلام فيه ازهارة ، فيها بين جوب أوروبا والأندلس إلى الغرب .

كان البوصيري من فحول العربية الكبار . ولا يقدح في ذلك أن بعض ماورد من نظمه غير النبوي وسط ، فقد كان غير المديح عنده وعند معاصريه غير داخل في باب الحد . وقد كان المتنبى وأضرابه من الفحول إذا أخذوا في غير جد القول أسفوا نحو قوله « ترجع لحد أو طلع النخيل » . وقد خص هذا المديح إلى حصر شوقي ومديه ، من ذلك معجوبته

لَكُمْ فِي الخط مِبارة

حسب بيت الجار والمجارة

كـمـبـارـة (حسب البيت)

على المتواقي حـسـبـارـة

ومكان البوصيري بلا أدنى ريب مع أبي تمام وأبي عباد وأبي الطيب . وتأثيره على الشعراء من بعده لم يكن دون هؤلاء ، وحسب شاهدنا بحارة من جاره . في آخرياتهم البارودي وشوقي ، ولا يفوتني قبل أن أطرق بابا آخر من شوق غير بربانته أن أنه إلى أنه خالف في منهل ميته ما أوصت به الأدبية البارة والمرأة الصالحة عائشة الباعونية ، وقد ظلمت ميمية لها عن سجع البردة حيث قالت

« أنه يصح في قول المديح النبوي أن يحتمل فيه ، ويطرح ذكر التحول في الردف والحصر والقيد والحد ونحو ذلك ، وإن سلوك هذا الطريق في المديح النبوي شعر بقلة الأدب » . ١ . هـ

ومن اتصر لشوق احتج بطريقة كعب بن زهير في « بات سعاد » . ولكن كما وحسن سارا على صريح كان معروفا عند العرب على ذلك الزمان ، وقد جاء شوق بعد أن ثبتت للاستهلال في نسب المديح النبوي طرائق من الروحانية هي التي عصب الباعونية ، وليس على شوق ضرورة لإنسان يتبع ذلك ولا يتبع طريقة كعب وحسن إن استطاعها . وشوق موغل في التحصر والتدليل فذهبها عليه عسير والحق أنه لم يسلكه ولكن تغزل غزلا حصرها محصا لا هو تغزل

وليت اللحم حافية جلد الانساب مع ما فيها مع قرب
للمنى . وقوله في النفس .

هامت على أقر اللذات تطلبها
والنفس إن يدعها داعى الصبا نهم

قال الشارح : وهامت النافة على وجهها ذهبت في امرئ .
والمنى أوضح من هذا الشرح . وفي العبارة تعصير . بدست كل
نفس إن يدعها داعى الصبا نهم . وحى شوق من طره من جهة
للمنى إلى قول البوصيرى

والنفس كالغفل إن نهمه شب على
حب الرضاع وإن تعظمه ينظم

وهذا دقيق وجه الحكمة ، ومن جهة اللفظ إلى قول البوصيرى :

فأحبك إن قلت اكتفأ ههنا
وما لقلبك إن قلت استيق بهم

وأمثال هذا الأند كثيرة .

كان شوق رحمه الله كثير المعارضة للشعراء . أوشك أن يكون
قد حرص على عبارة كل خصماء في العربية . وأن يسرى بكل شاعر
عظيم مجازيه . جازى موشحة ابن الخطيب . وبوية ابن ريدون .
وسببة البحرى . وناية أبي تمام . وغيره في معنى لأبي العلاء
الحرى ، وعددا من قصائد أبي الطيب . ونظم أراجيز في حكايات
الحيوان كالصاوح والباغم ، وقصص للأطفال وأناشيد متوحات .
ثم نظم في أحداث التاريخ الإسلامى العربى والتركى وما يتعلق بمصر
القديمة . ثم لم يعب عن مختلف مناسبات القنطر والقنطر والضمج
والمعارف والأعلاء . وله في الأغراض المعروفة من مدح وثناء
وصف وغزل قصائد طوال وقصار . ونظم في الأوران الصحاح مثل
«سيفك يعلو الحق والحق أعظم» ، و«من أى عهد في القرى
تسقى» . وفي الأوران القصار نحو «عال واجحب» ، و«عال
عليها القدم» ، و«حرف كأسها الحبيب» . ثم له الردودجة التي
استشهدنا ببعض أياتها في «ملوك العرب» . وله المسرحيات التي لم
يسبق إلى مثلها ولا بلغ المستوى الذي بلغته بعده في العربية أحد .
وقد صبح فيها من أصناف تنوع الأوران والقوافى وجعل ذلك
ساوفا للحوار ملائما له ، ما نكون به من التجديد مرة فدة لا يسرى
أن يعمل عن مرتبها وجوانب إبداعها الفخاد

دوق شوق المتحضر وثقافته وطموحه ووعيه الأدبى القومى
للصادق الولاء ونقمة للعربة . كل ذلك دفعه إلى عمل متواصل
وإنتاج متعدد الخواص . ولقد يذكر عن شوق أنه لم انفجر به كثرة
قصائده . بحيث لو لم نبيناه في كل قصيدة من غير بيت واحد لكان
عوق بكثرة الأبيات الحجاد كل الشعراء . فعلى هذا التقدير يسمى أن
بعد شوق سيد شعراء العرب . وقد ذهب إلى تقديره على هذا الوجه
جماعه . وفي ذلك علو عظيم ، ذلك ما أنكره وحلف لا ينى بكر
عناصر الخودة . وإنما تنافى بها بعضها . وقد يكون قدر يدى يتدى
من طريقها دون ما ملع به دوا دحاشها أعلى . ولقد نصح أبو العلاء

لنصوفة ولا البدوة - تأمل قوله

من اللوائس بنا بالروى ولنا
اللاعبات بروحى ، السافحات دعى

السافرات كأمثال البدور ضحى
يغز شمس الضحى باخل والنهم
القاتلات بأجدهن بها سقم
وللمحبة أنساب من السقم

هذا شعر من محاولات حكمة حقيقه . إذ للمحبة أنساب من
السقم ومن غيره . وكل أحل كتاب . وأراد شوق أن سقم أحاسن
بمن شأنه في دنش شاد لأمره من التي تقتل ، فقصر لفظه عن
معناه

العائرات بأنساب الرجال . وما
أفلس من عثرات الذلل في الرثم

ومنى غامض لأن قولك «أقال الله جهنم» فيه دلالة على الخير
من دنش بين الخير ، ومراد شوق أنهن أبدا عاثرات بأنساب
الرجال . ولا على أسر كل عثر من أقيت عثرتهن وهى عثرة دل
والرثم بالتحريك حسن ليدنى . ولشوق جرأة على الكليات التي قل
أن تصاب في غير القاموس وما أنشبه وما أرى أنه جرأه إلا ثقته
بعربيته ، وذلك مما يحمد له لما فيه من إحياء اللغة ثم قال :

احاملات لوء الحسن مختلفا
أشكاله ، وهو فرقة غير منقسم

وقد سبق التنبيه على مذهب شوق في الرثم يجمع للزوت
الاسلم . وهذه الأبيات صريحة في الغزل . وحضرته بعيدة كل البعد
عن روحانية بسبب لدميح السوى مقاربة لما بهت عنه المرأة الصالحة
وحذرت . وكأن شوقا قد علم هذا فرام أن يخل في شيئا من
البدى حيث قال -

بابست ذى اللبى اضمي جابه
ألقاك في الغاب ثم ألقاك في الأطم ؟

وهنا على خلاف شعر محد على قول أبي الطيب «بابأحت
معتق لغوارس في الوعى» ومن أوضح أحد شوق عن البوصيرى

فإن قلت في الأمر لا ، أو قلت فيه نعم ،
فصغيرة لغة في ولاء منك أو نعم

هذا من بيت الردة .
سببا الأمر الساهى فلا أحد
أبر في قول لا ، منه ولا نعم ،
دعا إلى الله والمستمكن به
مستمكن عمل غير مستقيم

ولم شوق هنا إلى هذا بيت حيث قال :
علقت من ملحه حلا أمر به
في يوم لا غير بالأنساب واللحم

بواب ما نظم فيه تويها لم يصح مثله أبو تمام وأبو الطيب
وتوحيدة ، وقد قصد قصدا إلى التصوق والتبرير وبلغ في كل
ما تنونه من الإحادة المنع البعيد . ولكن كل ذلك لم يصل به إلى
درجة واحد من هؤلاء . وقد كتب صاحب المثل السائر كتابه و
تجربات أيام بغداد ودولة بني العباس . وصر فيه على أن هؤلاء
الثلاثة هم : « لات الشعر وعمره وماتنه » ولم ينسبه في هذا الذي
نظم به أحد . إنما حوّل في تقديم أبي تمام على أبي الطيب وحر
دنت . وقد قطع ابن رشيق في « العمدة » بحر من هذا وما إلى
تقديم ابن الرومي في باب العوص على المعاني في نوع من تردد
وحذر . وأحسب المعري راع أن يرفي على أبي الطيب ثم بدا له .
ورم بحر من دنت الشريف الرضي . واعتق وقوع في البحر
البدوي . ولم يبلغ به كثرة ما نظم مكان أحد هؤلاء الثلاثة . والشعر
قد نكس الوحدة المفردة فيه فينبى بها ذكر صاحبها على وجه الدهر .
كمختلفي طرفة وعمرو بن كلثوم وكلامية الطغرائي وبوية صالح
بن شريف الردي : « لكل شيء إذا ما تم نقصان » ودائية الرزير
ابن جندب : « الدهر يصبح بعد العين بالآثر »

برز البارودي بحالة وبيان كالفحول الأولين . وعنه في أشواق
شوق وبدائع حافظ لا اتصال إلى مدى عات ولا في مصحاء
الديباجة ولا في صدق حرارة النفس ولا مثانة أسر الإيقاع المعري
لأصيل الذي يبلغ إلى القلب بما فيه من استعمار للغة وتلميع للكرة
نما مثل قول أبي الطيب

أنا السابق لأعدى إلى ما أقوله

إذ القول قبل الفالين مقول
أعدى على ما يوجب الحب للفق
وأهنا والأفكلى في بحول

ذكر في حرير والفردق - على اختلاف نسوبيها وأن هذا
يسحت من صخر وهذا يعرف من بحر - أن شيطانها كانا متشابهين أو
كان شيطانها واحدا . وحصل التصادم ما رز فيه كل منها من موز
الشعر ، وعدوا أبياتها السائرات . وتعصب قوم لجرير وقدموه .
وتخرون للفردق وقدموه . لم يقطع التفاد ومؤرخو الأدب
وأصحاب الترجمة آثر الأمر بتفصيل أحدهما على الآخر . ولكن
عدوها كعمرى رهاق وألحقوا بها الأسفل . وأجمعوا على جودة
نظمه ومحوته . غير أنهم ربما أنفروه عنها ومن قدمه على ذلك
بردد فيه واحتراس . وألحقوا بالثلاثة الراعي وجعلوه من الخطيب في
العبء . وآخره ذلك من أصحابه في جملة درجات الفحولة . كذلك
عدى أمر شوق وحافظ لخاتمها أنها ملحقان بالبارودي وليس هو
بمحقق بها . وأمرها معه أشبه بعض أمر الراعي مع أصحابه ، وأمر
مطران دون ديباجتها بلا ريب ومن انتصر له زعم له حظا من
التجديد أكبر منها ، وذلك . للمدقق النظر فيه غير صحيح
وحافظ ، فبهم لنسبنا من الأدب الإفرنجية أحد مباشر ، ويعرض
ذلك عنه . حده من وقع مجتمعه ومتناول ثقافة أهل الفكر والفصل
ولأدب فيه . عن أن نسبه أقرب إلى أن يوصف بأنه تحت لا عرف
لأن تعب العمل فيه غير جد حتى ، لا ولا هو يجد حتى عند شوق ،

وإن بدا في أشياء من شعره تجري مجرى الترم كأنه أصبح طما ، بل
هو بلا شك أقعد وأطبع في محض الترم ، فأعطاه ذلك طول بعض
ومرارة عجينة أسلوبها فصل حافظا . وأخذ شوق مباشر من أدب
الإفرنج أكثر وأظهر ولاسيا في المرحيات . تأمل مثلا خطاته في
كلمة متارل من رواية « محون ليل »

لا ررب العرش أصغوا لي إدد
ثم ظلوا كيف شئتم لي الظنون

هذا مأخوذ من طريق خطابة أنطونيوس بمرص بالحرم لدى ارتكبه
بروتوس في رواية « يوليوس قيصر » لشكسبير

ويبداع شوق في المرحيات قد أشرنا إليه إلماعا ولا يتسع المجال
لاستقصاء النظر فيه ، ولكنه في جملة داخل في معاني البهجة
والقصص إلى مواجهة تحدى المدينة والتصوق الأوروبي ، كي قدما
ذكره . ومن أخذ بمحصيل مطران وأدعى له التجديد من جهة أخذه
من أدب العرب . فإنه يكون بلا ريب غير مصف شوقي . لا
يميب شوقيا . بل يشع له وبقدمه تقدما لا تردد فيه ، أنه حين أخذ
من آداب أوروبا حرب ما أخذه تعري حتى جاز على بعض القصص ،
أنه مقلد لظاهر رصانة نسجه ، وما هو مع اتباعه مذاهب الأوائل
ومعارضاته إلا مجرد حق عديد . وكذلك حافظ مع ما تقدم ذكره
من تحفظ واحتراس . وغير خاف أن أسلوب مطران وسط في عرف
ساليب العربية . فلكن إحقاقه بصاحبه فيه لون من المصانة
الإقليمية . ولعله أن يكون أولى بالتقديم منه كثيرون آخرون في
مقدمتهم الزهاوى والرصافي والجارم والتبسي والنفاد وانكاظمي
و باقي وعد المطلب . وكل ذلك يخرج بنا ، إن اقتبسنا ورقة من
طريقة ابن سلام وأصحابه ، من طبقة الفحول الأولى بعد البارودي
إلى الطبقات الثواني والثالث وتواليه .

وقد طالت هذه الكلمة حتى لنحشى أن نحاوز بها الذي بدأ هو
للكري والتكريم ولا نحشى أن يؤخذنا صوت من روى الشاهرين
العظيمين يشغل بقول القائل .

لا أهرطك بعد الموت لندي

وي حبانى عارودنى زادا

قد وجد الشاعران في حياتها ما كانا له أهلا من التقدير
والتوقير . وماتا حين ماتا في عام ١٩٣٦ الميلادي وهما المقدمان
لا يجترى في ذلك أحد ، حتى ولا أصحاب الديوان . وقد ضمت
شعارها طوال هذه الخمسين التي مضت ، منذ وفاتها ، شعلت
الفصاحة المرموقة في جميع بلاد العربية بين دفع ظلمات المعجمة
والشعرية والجهل بأساليب العربية التي قد جمعت نعتي وترين .

ولكن يحتم هذه الكلمة بشئ نمرده شوقيا كما قدما بأشياء فردا
بها حافظا ، مع مراعاة الإيجاز الشديد ، مكتبي بإيراد ثلاثة أمثلة ،
أولها كلمته القافية في دمشق . وكان للشباب في زمانها بها وقع إد
الاستمرار ضارب بجران ، وهي التي مطمعا

سلام من صبا بردي أرق

ودمع لا يكفك بادشق

وَبَيَاتِهَا الْأَوَّلِيَّاتُ دَوَاتُ أَسْجَاعٍ وَتَدْفُقُ ذِي عَدْوِيَّةٍ وَأَمْرُ جَزَلٍ :

وَمَمْلُورَةُ الْبِرَاعَةِ وَالْقَوَايِ

جَلَانُ الرُّزْدِ عَنْ وَضْعِهِ يَدْقُ

وَلِيَّ مَا رَمَتْكَ بِهِ اللَّيَالِ

جَرَاحَاتُهَا فِي الْقَلْبِ ضَمَقُ

دَعَمَتِكَ وَالْأَصْبِلُ لَهُ الْتِلَاقُ

وَوَجْهَكَ ضَاغِكِ الْقَسَمَاتُ طَلَقُ

وَنَحْتُ جَسَنِيَّتِكَ الْأَهَارُ تَجْرِي

وَمَلَّ رُبَاكَ أَوْرَاقُ وَوَدَقُ

وَحَوْلُ قَسِيَّةٍ غَرُّ صَبَاحُ

لَهُمْ فِي الْفُضْلِ غَايَاتُ وَتَبَقُ

هذه الأبيات كما ترى سلسة متناهية وليس في قائمة من قوائمها

فرد عمل : وفي النص شيء من «أوراق وورق» ، ويشمع لها

بشارة لا نحو بل ورق نوبة شعب يوان وقد ذكر أبو الطيب فيها

دمشق

عن طوائفهم شمره نَسَقُ

وَلِ أَمْطَافِهِمْ عَطَاءُ صَدَقِ

والأبيات الثلاثة أضعف مما تقدم ولكنه ألم فيها بمشاكل القومية

عربية :

رواة قصالدي فاصجب لشعر

بِكُلِّ مَحَلَّةٍ يَرْوِيهِ مَخْلَقُ

أراد أن يعبر بسيورة شعره وأنه يرويه الرواة في كل مكان . وفي

الصياغة بعض التعصير من أداء معنى المعبر ، وكأن عجز البيت

أضعف من صدره :

هَمَزَتْ إِيَّاهُمْ حَتَّى تَلَطَّتْ

أَنُوفُ الْأَسَدِ وَالْمَطْرَمُ لِلدَّقِ

إلا أن ما يتنقل من الأسد عينا كما قال أبو الطيب :

مَا قَوَّيْتُ عَيْنَاهُ إِلَّا ظَنَنْتَا

نَحْتُ الدَّجَى نَارَ الْفَرِيقِ حُلُولَا

لأنه وأراد شوق معنى قولهم «أنف حمى» في الدلالة على

إليه وأن «نوم كالأسود» ولكن أنوف الأسود غير شم فحاء بقوله

اصهرم المدق ، وهو مصوط في الديوان بفتحين ومشروح في

بهاشم بقصة الأنف وهو مُشَكَّلٌ أعنى الضغط بفتحين ،

ولا أستبعد أن يكون شوق قد أخذ ينزع من تداعي اللغوي ، كلمة

التنظي والاضطرار والمدق بمعنى للطرقه بكسر الميم وفتح الدال

(وقالوا بصمها أيضا) من الشاعر الإنجليزي وليم بليك Blake في

قصيدته بصف النمر ، فقد ذكر نار عييه والأتون المستمر والمطرقة

والسندان . تدبير صانع يهيا الصانع اللاهوتي الجبار دماغ النمر الملتهب

وحصلاته العولادية . وليس همل شوق من ملام في مثل هذا الأبعد

إن كان فعله إما تحذا مباشرة من النص الإنجليزي وإما من ترجمة له

فربية ، إذ أن «وليم بليك» ما عدا أن مسلخ تحريره كلها من أسديته

أبي الطيب في بدر بن حار ، وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك في غير

هذا المقال ، وإذا هذه بضاعتنا ردت إلينا وكأن قول شوق

«المدق» مستدرك به على قوله «الأسد» لما قدمنا من ذكره من أن

أنوعها غير شم وأنوف ممدوحة شم وهذا كقول في سيبته

يُوهِنُ الرِّمَالُ قَطْسُ إِلَّا

أَنَّهُ صَبِغَ حِمَا غَيْرَ قَطْرٍ

بمعنى أبا الفول . والمدق للدلالة على مستدق . لأنف بما يمكن

الأناس وجه لكسر ميمه إن شاء الله

وضيح من الشكسية كل حمر

أنا من أمينة ليه عثق

يشير إلى ماضي عهد دمشق ، إذ كانت عاصمة الدولة الأولى ،

ثم أتت في ذكر الحادث الذي من أنبطه نظم القصيدة -

لحاحها الله أنباء نوات

على سمع الرول بما يشق

بفضلها إلى الدنيا يريد

ويجملها إلى الألفاق برق

ولو كان قال يجملها بالحاء المهملة والفعل الثلاثي لكان أشبه ،

ولكنه أراد الطباق . وأشبه بالتعصير أن يكون إلى الألفاق وبالإجمال

أين يكون إلى الدنيا فأحياء ذلك . ولو قال «يجملها» لساغ ذلك إذ

تكون الألفاق هي عين الدنيا . وبغير الواو يستخف إلى الطباق سالكة

وربما كان ذلك مزلة .

وقد معنى عليه شوق في قوله

تَكَادُ لِرَوْحَةِ الْأَحْدَاثِ فِيهَا

نَحَالُ مِنَ الْخَرَابَةِ وَهِيَ صَدَقِ

وقيل معالِم المتوايح دُكَّتْ

وقيل أصابها تلف وحرق

وكان هذا البيت ضعيف وسبب ضعفه أنه جعل معالِم التاريخ رمزا

لدمشق ، فجاء قوله «تلف وحرق» بعد قوله «دُكَّتْ» أضعف

مكانا ، ثم أخذ شوق من بعد في مدح دمشق وذكر ماضيها بمهد

بنفك لما كان يرى إليه من ذكر هول مصيبتها وأثره على النفوس ،

على أنه لم يستطع مقاومة المحارة للشعراء فنظر نظرا شديدا إلى سببته

البحرئ :

رَسَاعُ الْخُلْدِ وَنَحْكُ مَلَاهِهَا

أَسَقُ أَنَا دَرَسْتُ أَحَقِ

وكلمة درست ثم بالنظر إلى «وَأَسَى لَهْلَ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسَ»

وما بعد هذا البيت ينظر إلى وصف البحيرة حيث قال . «وكان

القيار حلب المقاصير»

وهل حُرُكُ الْخَنَانِ مُضْدَتُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

وهل لبعين كأمس نَسَقُ ؟

معنى السبق مع النعم حصارى جيد إلا أن في اللقاقة بعض القلق :
وأيضاً دُمى المقاصر من حِجَال .

مَهْشِكَة ، وَنَسْرٍ تُنْقُ

كأن هذا من قول البحترى :

ولم أنس وحش القصر إذ رجع سره

وإذا ذعرت أطلاؤه . وجآذره

وإذا صبح فيه بالرحيل فهتكت

على عجل أنساره وسناره

ولشوق وفحات كلها عن حديث النساء لا تلحظ من جانب أرمجة ولين
رقة نسيب ، أم أراد بذلك أن يبرز بكثرة أبيات الغزل على شعرائه
المعدودين ؟

سلى من راع غيدته بعد وعن

أبين فؤاده والصخر فرق ؟

وللمستعمرين وابن الألو

قلوب كالخيلولة لا تسرق

هذا من أبيات القصيدة السائرة . ثم جاء من بعد أبيات تقاسمه بها
هوى العروبة وهوى فرسا التي هي رمز الثورة والحريّة . ويكسر
بعض النّهات في الجواب الصديق من أدله الشاعر في هذا الموضع .
وهذه آفة تعثره - (وهو فيها معذور لما قبله) - من جهة حرصه على
تغليب فكرة الإنسانى الآفاق ، الحصارى للفتاوى حتى لا يفتقد إلى
عصية توحش صبحى على مثله جلّ تصور الأوروبيين لأهم المسلمين .
وكأنه يحتمل بقوله :

دم الشوار تصرفه فرسا

وتسليم أنه نوز وحن

وتأريخ الثورة لله سبة ظلامه أكثر من نوره . ومن أبيات هذه
القصيدة السائرة :

بنى سورتي ، أطرحوا الأسارى

وألغوا عنكم الأحلام ، ألغوا

لن صدى السياسة أن تظروا

بالقلب الإمارة وهى رِقْ

نصحت ونهى فتلطون دارا

ولكن كلنا فى نظم شرق

ويعمنا إذا احتللت بلاد

بيان غير مختلف وطق

وللارطاك فى دم كل حر

بسة سلفت وحين مستحق

قد أحسن في مدحه الدروز إذ قال

وما كان الدروز قبيل شر

وإن أخذوا بما لم يستحقوا

ولكن ذاقه ، وقراءه ضيف

كيسنجوع الصفا عشتوا ورقوا

وهذا بيت جيد . ولشوق في دمشق قصيدة مطلعها : « قم نأج جلق
وانشد رسم من بانواء كان في أوائلها قسا من نوبة ابن شريف أبي
البقاء الرمدى ، ثم مال به طريق النظم شيئا إلى الوصف واحتتمها
بصيغة ، كأنما نظر فيها بعين كاشفة إلى أيامنا هذه إذ قال :

للك أن تعلموا ما استطعتموا عملا

وإن يسبين على الأهل إسقام

للك أن تلاحوا في هوى وطن

تفرقت فيه أجناس وأحيان

كصحة ملوفا الإخلاص صادقة

والصح عاصمة دين وإيمان

ولحافظ كلمة في دمشق والديار الشامية بحرهما البسيط وروبوها نون
مختومة لا أحسب بعيدة الزمان من كلمة شوق هذه ، وقد أطلعا
وعند من الأسماء ومن الإشارة إلى التأريخ القديم وذكر صلاح
الدين ونفى أية وملك هان . ويستوقف القارىء ذكره معاصريه
كاليازجى وصروف وزيدان :

وكم لأحبابهم فى الصحف من أثر

له اللقطة والأهرام زُكَّان

وذكر الشاعر مطران فقال عنه :

هى وهم فى الشعر القديم وفى الشعر

ليسر الحديث فنم الخادم الباك

لما يدرى أمدح خالص هذا أم منوب ؟

والقصيدة الثانية : من الأمثلة الشوقية الثلاثة مبسطة في الجزء الأول
من ديوانه التى نظمها عند سقوط مدينة أدرنة في أيدي البلغار سنة
١٩١٢ م وسماها « الأندلس الجديدة » وهى التى مطلعها :

يا أمت الوطن عليك سلام

هوت الخلافة منك والإسلام

مطلع فيه روح فخامة أبي تمام . وقد اتبع الشاعر منهجا مقبسا من
أناس ذلك القمل الفريد ، ولا مأخذ عليه في ذلك ، فإزال
الشمراء منذ القدم ينظرون في شعر حبيب ، وكل من يبداهه آخذ
بنصيب ، وهذا بما جعل ابن الأثير يصممه بقوله « رب معان وصيقل
قباب وأنعم » . ولأن تمام ميسرة من هذا البحر والزوى :

من أسم يا فقل سلام

كم حل عذبة صيرة الإلام

وله كأمليات على للمم والراء والباء واللام والذال كلهم من الشعر
الجزل المختار المشرح الذى يكثر به الاستشهاد في الكتب وليس
قراءته المحسنون من جيل شوق وحافظ . ولعل هذه الميسرة سيدة شعر
شوق ولو كان الشعر يعلق الآن لكانت هى معلقته أو كانتا قافيته

ومن أي عهد في القرى تعلق . وأول قسم من هذه القصيدة
لخص به سقوط هذا الشعر اللهم من بلاد الإسلام في يد العدو
فزل الهلال من السماء فليتها
طويت ، وهم المالحين ظلام
أزرى به وأزله من أوجه
فتر يحط البدر وهو قام
جرحان نهي الأمان عليها
هنا يسيل ودانك لا ينام
بكا أصيب للسلمون وفيها
فمن الرياح ، وغيب الصمام
حلت القرون كيلة ، وتصرفت
دول السفوح كأنها أعلام

هذه الأبيات مع مثانة أسرها رنة ترم بالأسى . تأمل قوله
«أزرى به وأزله» والتثنية التي استمر بها الشاعر من عند قوله
جرحان ، الأمان ، عليها ، إلى قوله بكا ، وفيها إلى صدر البيت
التالي ، والتعصيل بعد الإجمال في عجز البيت وفيها بينها وبين
البيت الذي ألبتة بعض الوهي ، مثلا بقوله :
لم يطر ما لبثها ، وهذا ما كنم

لبسوا السواد عليك فلي وقاموا
قوله «لبسوا السواد» ضعيف ، إذ الكارثة أجل من أن يلبسوها
بمجرد لبس السواد ، وقوله «قاموا» غير واضح موافقته ، إلا أن
يكون عن قيام النوائح ، فن اللفظ تقصير عن المعنى كما ترى وقوله :
ما بين مصرها ومصرها انقضت
فيا لحب ونكسره الأقسام

ليس فيه كبير طائل وقوله :
والدهر لا يملأوا المالك منلرا
فإذا غفلن فاعلمه ملام

أراد به الحكمة وقصر به أن فيه بعدا عن بياق القول وعاطفته ، ثم
كانه يناقض ما جاء به في آخريات القصيدة من وصفه حسن بلاء
جاة أدوية في الدفاع عنها . ومن أجود ما في القصيدة :
أخذ المدائن والقرى بخلافها
جيش من الصالحين لهم
غطت به الأرض الفضاء وجرحها
وكت مناكبها به الأكام

وهذا مبع من التعبير مأخوذ من طريقة أبي تمام نحو قوله :
حتى نعلم صلح هامات الربا
من نسبته وتزور الأقسام

والشاهد التجسيد البشري لما هو ليس ببشر ، كالجماد من
الأشياء الحسية مثلا ثم أخذ شوق في تصوير ما كانت عليه طبيعة

أولئك للتحالفين من شراسة عارمة ووحشية غاشمة .
تمنى المناكر بين أيدي خيله
قنى مثنى ، والبغى والإجرام
وعنه بلام الكتاب ثقة
نشطوا لما هو في الكتاب حرام

أدركه مدرك الجحالات الحضارية على النحو الذي مر بنا آنفا ، من
اعتقاده لفرسا المستمرة بفرسة أم الثورة وداعية الحرية ، فاستدرك
ما أخذته على الأكمة بوقفه عند سماحة عيسى عليه السلام ورقته .
عيسى سبيلك رحمة ورحمة
في السعيلين وعصاة وسلام
ما كنت صفاء الدعاء ، ولا امرأ
هان الضعاف عيبه والأقسام
يا حامل الألام عن هذا الورد

كثرت عليه باسمك الألام
أنت الذي جعل العباد جميعهم
رحمًا ، وباسمك قطع الأرحام

وكان هذا الالتفات إلى عيسى عليه السلام في هذا الموضع إنما أراد
به الشاعر تخفيف حدة العجوة التي هجم بها على القس . وقوله :
فيا حامل الألام : أخذته من عبارات المسيحيين فقالتهم بالصلب
ثم يقول الشاعر في باب حسن من الاستناض للهيم والتذكير :
من حادة الخاريج ملء قضايله
فذلك وصله كسنانثيه سهام
ما ليس يملعه اللهد مصلها .

لا الكتب تدفعه ولا الأعلام
إن الألى فنعخوا الفرح جلالا
دخلوا على الأسد العياض وناموا

ولمضى في هذا البيت بكل إلا أن في اللفظ ضيقا من بعضه ، لأن
من يدخل على الأسد خباضها ويكنم فهو حنا مأكول . ولكن يفهم
من السياق أنهم دخلوا على الأسد العياض وقهروها ثم مكثهم قهرها
من النوم . وهذا قول أبي تمام : -

بهرت بالراحة الكبرى فلم ترها
تال إلا على جسر من الصب

وهذا تام مستقيم لا عوج فيه . على أن شوقا لم يلبث أن تداركه
الوماس الحضاري فنقض نفسه في الأبيات التالية يقول :

هذا جناه عليكم آياؤكم
صرا وصفعا فالجناة كرام
رفعوا على السيف البناء فلم يدم
مالبنا على السيوف دوام
نبي للملك ما المصروف أشه
والعدل فيه حائط ودهام

ولمعارف من سبيلها الأقلام والكب وقد أنكر عناءها من قبل .
والقصائد الأخيرة من القصيدة بلغ الشاعر فيها ذروة عالية - أولاً
عند التوبة باندفاع والجد الباسل الذي جعلوا عن حسن ملاحظتهم
فيه

شرفاً أفرقة ! هكلاً ينف الحصى
للغاصبين ونشبت الأقدام
وترد بالدم بقعة أهدت به
ويوت دون عرسه الفرحان
ولذلك يزعد ، أو يرد ، ولم يزل
يرث الحسام على البلاد حمام

وعن الجودة في هذا الصنف الصارخ الذي لا يشوبه تردد محاملة
حصارية أو موساس .

عزض الخلافة زاد عنه مجاهد
في الله ، هاز في الرسول ، حمام
علم الزمان مكان (شكري) بوانتهى
فكر الزمان إليه والإعظام

ثانياً ، عند ذكر الصبر واستشعار الأسى للناس الذي يتنازع كروح
الصبر الدينية .

صبرا أفرقة اكل ملوك زائل
بوماس . ويصل للملك الضلالم
نحت الأذن ، لما عليك موحد
يسعى ، ولا الجمع الحسان تقدم

هذا التعبير المسلم صادق النفس . ثم أخذ الشاعر في التعميل والشرح
فأوقفه ذلك عما هو ديدنه من خلط مشاهد الجهد بتصور نسبي
لا حاجة إليه ولا فائدة فيه ، بل هو ناب في هذا الموضع ، وذلك
قوله :

وعيت مجاهد كن نوراً جامعاً
نحش إليه الأسد والآرام
ينزجن في حرم الصلاة فواتنا
ببلى الأزل ، كأنهم حرام

وهذا أشبه بصفة الكنائس إذ الشواهد الملياة لا يقصدهن المساجد
الحامدة وإنما تقتصرها المساجد - ثالثاً من قوله : « في دمة التاريخ » إلى
آخر القصيدة ، وهو أجودها خلا للبين :

ضاق الحصار كأنما حلقاه
فلك ومقنوفاتها أجرام

تتكلف التشبيه في هذا البيت :

لأرضي القمنا ولا مبيتهم بهم
كما يصيب الله لا الأقوام

لاضطراب الصياغة في عجزه ، وما يضرب الله لا يبق ولا يدر ،
وعن تعلم أن النصر كان حليف العدو فهذا التعبير لا يستقيم مع
حقيقة المعنى ، ثم كأنه مأخوذ من أبي تمام . وسائر الأبيات بليغة
بالغة من الجودة ذروتها العالية التي قدمنا ذكرها ، وهي قوله :

في دمة التاريخ حممة أشهر
طالت عليك فكل يوم حمام
السيف صار ، والنواء مسلط
والسبل خوف ، والثلج زكام
والجوع فناء ، وفيلك صحابة
لو لم يجرعوا في الجهاد لصابوا
غترا بعرضك أن يباع ويشتري
هرس الخرائر ليس فيه شوام
يفتر العدو بكل خير مهجة
وكذا يباع الملك حين يُرام
مازال بيتك في الحصار وميته
فسم الحصون ، ومثلهن عظام
هذا من قول أبي الطيب :

يسنى وين أبي على مثل
فسم الجبال ومثلهن رجاء
ثم بعده وهو آخر القصيدة ومقطعها البارح :
حتى حوائك مقابر ، وحويته
جنشاء ، فلا هين ولا استلام

ومكان المروعة في هذه الأبيات في صدق حاسة الشاعر وطفرة خياله
التي مكنته من تصوير مشهد الدفاع والحصار ، كأنه شارك فيه ، إذ
قد شارك فيه يصيرة قلبه السلم ، ومنى خرج الكلام من القلب
نخلص إلى القلب .

ولثال الثالث هو قصيدته :
ألا حبذا صحبة المكث
وأحبب بأبسامه أحب

وهي صافية للدياجة ، قل فيها بيت يبعث أو يبر ، ثم فيها تفكير
صيق ، وكأنما الشاعر يضمها بعض ذكريات نفسه وهو أجدها .
وهي على طولها متأسكة آخذ بعضها برقاب بعض . على أن الشاعر
قد ناقض آخرها بعض ما جاء به صادقاً في أولها . ومستعرض لذلك
بإيجاز في موضعه إن شاء الله تعالى :

ألا حبذا صحبة المكث
وأحبب بأبسامه أحب
وياحبباً صبيبة يرحو

لحسن الحياة عليهم صي
كأنهموا بهات الحيا
ة وأنفس رعاها الطيب

بمراح وبغدي يوم كالقطب
مع على مفرق الشمس والغرب

فهذا نون عاصر تمكك الأسرة :

إلى مريع ألقوا غيره
وداع هرب المها أجنبي
ومستقبل من قيود الحب
ة شديد على الشمس مستعجب

بل إن أول قتل النفس أو تعقيداً يبدأ من هنا . وكتائب المرائن
كانت أسم مهجاً لداوة روحها وسفاجة قوة صلتها بمجتمع
الأسرة :

فراخ بسأبك فن تساهض
بمروض الخناج ومن أذهب

وهذه الصورة كأنها الخفاف مما كان فيه ، ثم حذوها بحمل الأبيك هذا
الذي ذكره جناحاً من أجنحة الزمان ، أم لطفه أضرب عنه وأخذ في
باب تصوير جديد ، حيث قال من بعد .

مفاهمهم من جناح الزما
ن وماصلوا عظم المركب

ثم يبيء بعد تصوير خلاص حال الصبا فيه اشتراقاتهم الذكرى
والعرب :

عصافير عند نهجى الفرد
من مهاز عرابيد لي للذهب
صلبون من بركات الحيا
ة على الأم بلقونا والأب
جسئون الخدالة من حولهم
تضيق به سمعة للذهب

ثم كأنه ينظر إلى استعجائ الجاحظ لمطلى الصبيان حيث قال :

هذا فاستبد بحقل الصبي
وأصلى القرب حتى صبي

لم جرس مطرب في المرا
ح وليس إذا جئت بالمطرب
تولدت به ساعة للزما
ن على الناس خالدة العطب

في هذا البيت ما يسميه البلديون الاستخدام ، وهو أن نجيء
بالكلمة لها معنى ويمكن ردّ الكلام وتوجيهه إلى معناها الآخر
ونعقرب من الساعة معلومة ، ويتضمن المعنى الدلالة على العطب
السامة التي تلتصق ، وقد صار الشاعر إلى هذه الدلالة الثانية في قوله :

تقول بسأبرتها للذهب
ب وتلفك بالم في الذهب

ثم أخذ فيها يسميه البيانون بالترشيح ، وهو رد صورة الكلام إلى التشبه
به ، وهو جهاز الساعة الذي شبه به الشاعر حركة الزمان .

يلقى عطرقتها للذهب
و تجرى المقادير في اللولب

موضع الميزة من القصاء في آخر الشطر الأول لا أول الثاني كما
رسمت في طبعة الديوان ، ولو حذفت لاستقام الوزن أيضاً وحلقت
الراو من « وتجري » لا يكسر الوزن ولكن قد يفسد سياق التركيب ،
ثم مضى شوقي في تفصيل الصورة وأحسب أنه هنا قد انتاب قوة
بيانه بعض الوهن حين جعل يتأمل حذائب التلاميذ ويرسم أن فيها
للمستقبل الغنى وفيها - بسبب أدايتهم بلا شك كما يظهر سياق
كلامه - الضعف الذي لن يعتد به والفائد والسابعة والتبع والمؤخر أو
كما قال :

وللك الأوامر بأيمانهم
حساب فيها الشد الحني
ففيها الذي إن يُلم لا يُعذ
من الناس ، أو بعض لا يُحسب
وفيها السلواء ، وفيها المنا
ر وفيها التسبيح ، وفيها النبي

وراء النار في آخر الشطر الأول ، وقوله النبي هنا كأنه عنى به مدلول
هذه الكلمة ، في بعض لغات الإفرنج ، والمراد من يكون له حدس
وكشف وألمية تتجاوز الحاضر إلى المستقبل - وإلا فالكلمة في غير
موضعها كما لا يخفى :

وفيها المؤخر حلف الزحما
م وفيها المقدم في المركب

وهذه تفرعات من المعنى الأول ولكن شوقياً يبنى أن يزيد هذا
التفصيل على كلمات شكبير المشهورة في النظر الذي يتحدث فيه
جالد عن أطوار الحياة في رواية As You Like it « كما تحب »
فيقول إن الحياة كلها كسرحة ، وإن الناس من رجال وساء إن هم
إلا عثلون ، لهم دخول وخروج ، وذكر من أطوار الحياة الطفل
الباكي والتلميذ الذي يذهب بعفته إلى الدرس بطيئاً كارهاً ، ومثل
طود الشباب بالجندي الشرس اللحية كالقهد وحلم جرا . ولا ريب أن
قصيدة « ألاحينا صعبة للكتب » على حسبها وإبداعها حركى ما
هذا الذي مر ذكره من الفصل للشهور من إبداع شكبير .

والذي يكسب باثية شوق هذه إبداعها على عاصمها من حق
للمعارضة والمحاكاة أن الشاعر ضمها صوراً وأفكاراً أنشدها أحدنا
مباشراً من حال عصره ومجتمعه المصري المعري

ودلو الزمان فذل العبا
وشب الصغار عن المكعب
وجد الطلاب وكد الطبا
ب وأوغل في نصب الأصب

هذه دروس للرحلة الثانوية ومتكلمة من حفظ ومثابة مضمية :
وعادت نواهم أباه
سنتين من الدأب النصب
وُحلب بالعلم طلابه
وخلصوا بحله الأصب
دمهم به شهوات الحياة
لوحب النباهة والمكعب

هذا تلخيص موجز حسن بالغ لأهداف التعليم المصري ومراعى
الناس من وراء طلبه :

وزهر الأبو من منجب
بفاخر من لبي بالنجب

هذه هي المسابقة «البرجوارية» التي قد طفت على المجتمع
الآن كل الضبيان . ثم أدرك شوقها وسواس المهادة الحصارية فنام
عن متابعة النقد وتأمل العميق إلى نهايته المرة ، والتمت بروح مزيج
من فرق الملاحظة وتناولها إلى الناس المخرج ~~تحت~~ ذلك ؟

وصقل بعد مرامى الطبا
ح كبير الطلبة والمقرب

من هنا يبدأ الاعتدال وتبدأ المهادة والتأول البرجوازي ويضعف
الشعر :

تقل كالنجم من هيب
يجوب السحور إلى هيب
قديم الشعاع كشمس النبا
ر جديده كصباحها للمهب
أبو قراط مثل ابن سينا الرية
س وهويم مثل أبي الطيب
وكلهمو حمر في السينا
«وخرمن» من للشمس المصب

والبناء هو العصر الحديث بتعليبه النظامي وأجرانه وتباهى الأبو
بالمعجب وحب الرياسة والمكعب ، ومن وراء ذلك كله وغرة
تحصيل العلم وتخريج بقراط جديد وهويم جديد وأمتلها من العرب
مثل ابن سينا وأبي الطيب .

ثم كأن الشاعر نسى مااستل به من تحت التلاميذ بالقطعية
(وهي طامع عصرنا أو من طابعه بالأسف) ويعد روح المدرسة عن

الأمرة ، ومتندره من قيود الحياة ، فأضفى عليها قدسية دينية
وجعلها حرما كالبيت العتيق وطيبة المظهرة التي فيها الروضة والقبر
الشريف . وهذا علو من ضرب التسامع العلماني الذي يرقى به شوق
جيشان سورة عاطفته الدبية فيظن إبداعا وهو بالإبداع يخل بموجله
من يكون له وحده الكمال ، والأبيات التي قدما عنها هذه المقالة هي
هذه :

تؤلفهم في قلال الرما
« وفي كنف النسب الأقرب
وتسكمر فيهم ضمرور الخرا
« وزهر الولايسة والنصب
بيوت مزهه كالعصب
في وإن لم تُنثر ولم تُحجب

هنا علو مفرط وراء تصور مثالي للمدارس المصرية ، حفيظة
شمرها على خلافة وأصدق عليها ما قدمه من قبل من «زهر الأبو» من
معجب بفاخر إلخ . . . «وهنا صدق لاربي في لقول الله سبحانه
وتعالى : «اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم ،
بئاني لراها لرى مكة

ويصوب في الطهر من يارب
وقد مر التعليق على هذا :

إلا ما رأيتهمو هندا
بوجون كالحمل عند الرى
رئت الحضارة في حنبا
هناك ، وفي جندها الأهل

في هذا البيت جهد عمل . وجواب الشرط سياقه غير صحيح
الاستحسان مع فعل الشرط الذي تقدم وما فيه من صورة الموج ودقيق
التحل ودويه . فكان قوله «وفي جندها الأهل» أراد الشاعر أن
يحدث به في البيت ما يرد على الصورة بعض التوازن . والقافية قلقة .

ثم كأن شوقيا سئم هذا التأول البارد اللبابة شيئا ما فرجع إلى
ماكان فيه من مواجهة

وصنن ظفر الزمان الوجو
« وهبى من بشرها المعجب

وكان الشاعر هنا يتابع مذهب شكبير في الذي عرضه من
أطوار الحياة من عند الظل إلى الحرم للتهدم بلا سمع وبلا بصر
وبلا أستان وبلا كل شيء :

وهناى الخالصة شرح الشبا
ب ولو شئت الرؤ في الشيب
سرى الشيب صحنبا في الروو
من سرى النار في الموضع المعشب

أنى وشجن ، من ذكرى عهد صبي ، وشيء من الرثاء لنفس .

إلى أن فسوا ليلته ليلته

فناء السراب على السبب

هكذا الحياة . وحبنا هذه الأمثلة الثلاثة من هذا الشاعر العظيم في هذا المجال تستكمل بها ما سبق ذكره من الحديث عن معاصره العظيم بلا جدال حافظ إبراهيم .

وان تأريخ الشعر العربي في هذه اللغة للجونة القديمة الحياة بخص أمثال أكتاف سلسلة الجبال الشم من قبة المتعاقبات بين صروب ضروبين أودية ووهاد ونجاد . والبارودي أهل قم عصرنا هذا الحديث إلى يومنا هذا . ورب قوم يسمونه رائد النهضة بحسب أنهم هم النهضة وهو ما كان إلا رائدا لهم . كبرت كلمة تخرج من أفواههم إذ أكثر ما جاء بعده ، إلا ما كان من أمر حافظ وشوق وجيل مرافق ولاحق بهم ، أكثر ما جاء بعده ، انيار لانها . شوق وحافظ لفتان رفيعان مكانها شاق ولكنه دون مكان البارودي . ومع شوق وحافظ قم دوسها شيئا ، وبعد ذلك ضروب من ربوات وريود وسفرح وأنياب وقبعان وغابل . وقد كان اعتقاد رحمه الله صخرة عالية هامة إلا أن حجبته في الديوان وهجمات من قضاة صريه له الذين اقتنوا به لو تاصروه على شوق وحافظ يعتنون عليها بالزلات ويكررون المحاسن مهذت لكثير من الغناء الذي يزعم أنه نجدي . وهو طريق فو انحدار إلى درك مفرج وجرف هار ، ومق الفتنا إليها من حافته الهرة للرطوبة أحسنا جزاء ورجاء

رحم الله شوقا وحافظا وجزاهما عن الكنانة أمة العروبة الكبرى وجزاهما عنها غيرها . والحمد لله من قبل ومن بعد وصل الله على سيدنا محمد سيد الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين وسلم تسليما كثيرا .

التشبيه مراده منه واضح ولكن في لفظه قصورا ، لأن النار تسرى في العشب اليابس وهو الحشيم ، أما للموضع الحشيم قد تسرى فيه ، وقد لا تسرى لجواز وجود عمق للماء فيه

حريق أحاط غيط الحيا

و تعجبت كيف عليهم نحي

ومن تظهر النار في داره

وفي زوجه ميمو يُزعب

في هذين البيتين عمل وكند مؤحاها ، وفي قوله « وفي زوجه منهم » نوع من سذاجة ، إذ لا ينبغي أن للدارس قد أبعدتهم عن الفلاحة والزرع . وللمعنى كله كأنه شرح وتفرج من قوله تعالى : « واشتعل الرأس شيبا » والزيادة عليه لا استطاع . وقد أحسن شوق نعام القصيدة أيما إحسان إذ قال :

قد انصرفوا بعد علم الكنا

ب ليابو من العلم لم يُكُتب

ضبطها - أهي يُكُتب - بالبناء للمجهول ، فإن كان هكذا سمع من شاعره فإن له وجها أي ليا ب مما لا يُستطَر ويكتب . ويجوز أن يجعل مينا للمعلوم أي لعلم لا يُكُتب ولا يقرأ ، وهو علم التجارب الحقة والمرة . وبعد هذا البيت ثلاثة أبيات في متنتين بعض الوهي تُضرب عنهن ويخلص إلى الأبيات الثلاثة اللواتي بين حسن المقطع ، وأولهن بيت سار وفق فيه الشاعر إلى حكمة بالغة :

وكم منجب في تلى الدرر

من تلى الحياة فلم ينجب

وهاب الرفاق كأن لم يكن

بهم لك عهد ولم تصحب

كانت الضمير ههنا يمكن أن نحس فيها أن الشاعر جرّدها من قصه ، هل أنها للمخاطب هي متضمنة لمعنى المتكلم وروحه . وفي البيت رنة

تنكوي وحافظ

واؤليات التجديد في القصيدة العربية المعاصرة

عبد العزيز المقالح

تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة . وبالرغم من اتساع مساحة الجدل وتنوع دلالاته وصيغته واستمراره حتى الآن فإنه قد كان في بدايته ، وقبل أن تتعدد الأساليب والمصادر وتتكاثر التفاصيل وتعدد المخاوف ، أكثر واقعية وقسوة على تمثل العلاقة بين القديم والجديد ، وأكثر قسوة على أن يؤثر تأثيرا عميقا في إبحاح المحاولات الرامية إلى هندس الحركة القائمة بين الواقع والعصر . وقد تحلف لنا من ذلك الجدل الذي شارك فيه يومئذ المحافظون والمستبدون على السواء - تركمة طيبة مانوال نسترجعها باحترام عميق ، ونقف إزاءها بإجلال أعظم ، فقد شكلت بكل أبعادها وأصدانها المدخل الطبيعي إلى العصر . وقد أثبت احباب القوسوي من ذلك الجدل الضروري والتجديد مع الأسلاف أن الخصام مع التراث ، أو التنكر له ، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر ، كما أن الخصام مع الجديد والتكرار لا يقل مخالفة لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية ، إن لم يكن أكثر خطورة . وإذا كان ذلك الجدل قد نجح إلى حد ما في مجال الإصلاح الديني من خلال المواقف المميزة لرفاعة الطهطاوي وجمال الدين الأفندي ومحمد عبده وعبد الرحمن الكواكبي إلى حد كبير في هذين المجالين ، فإنه قد صنف في مجال السياسة والاجتماع وفي مجال التطور العلمي ، وهي مجالات كان أحد أعلام هذا الجدل ، وهو رفاعة الطهطاوي ، يؤكد ضرورتها حين قال

« البلاد الإفريقية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة وأصولها وفروعها ، ولبعضهم نوع من المشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها ، غير أنهم لم يبتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا ميل النجاة ، ولم يروشدوا إلى الدين الحق ومسج الصدق . كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها وفي العلوم العقلية ، وأتمت العلوم الحكيمة بحملتها ، فذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب مالا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه . ولهذا حكم الإفريق بأن علماء الإسلام إنما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعني ما يتعلق باللغة العربية ، ولكن يعرفون لنا بأننا كنا نستخدمهم في سائر العلوم وتقدمنا عليهم »^(١)

ما يحسب استقلال بلادهم ، ويؤدي بهم إلى عصر شروص حياة جديدة كاملة عبر مبروصة . وما يحقق السوء التي طلقها لأفغان بعد ديث ، وهو الرائد الذي جمع بين صفة العالم والتأثير وبين العقيد والفكر ، وهو السوء التي تقول : « إن هذا للشرق ، وهذا الشرق لا يبيت

محدث الطهطاوي ما بعد شبيد عن تصور الآخرين . ونجيب . . . حديثه من عرب مستحق . وعن صرورة أحدهم نخل الأسب التي تحسهم يتوصلون إلى معرفة العلوم وفهم دقائقها وأسرارها . ويعتبرون إلى التصديق للقيم . وه سبل الحياة :

الاحياء - أعناق الروح والعقل . وفي هذه الحدود تكون تجربة الإحياء في الشعر قد مجتحت ومثلت ، مجتحت من حيث العودة إلى الماضي لاستلهاام اللادج الخالدة من التراث الشعري ، وفي تجسيد الأساليب البلاغية والتعبيرية ، في حدود ما كان قائما قبل عصور الاضطراب . وقشلت من حيث إن الخلط مع التراث الشعري قد اقتصر على الاحتذاء وعلى إيجاد مبرر لتكراره وتقليده إلى إبعثاته وتطويرة بالتجاوز وبالتلاحم غير المكرر ، وبالتقارب معه وبه من روح العصر ، لا أنشياء العصر وسجراته السطحية .

وإذا كان واقع التحلف الاجتماعي والسياسي قد أعنى شعراء الإحياء ورواد القصيدة المعاصرة من تبعه هذا النمط ، واحتسب لهم الزمن دورهم الزائد في العودة إلى الياييع والاتصال بالمحسوس ، فإن الأجيال التي أتت بعدهم هي التي تتحمل أكبر تبعات النمط ، فقد ارتضت قاعدة مطبئة بالماضي في تكرار نفس النمط ، حتى بعد غياب القيادات التي اعترضت سبيل الرواد وحالت بينهم وبين الإبداع الحقيقي الشامل . لقد خلقت مكانة شوق الشعرية ومايلفه من الشهرة والمجد أفقده شعراء الشعراء من الأجيال اللاحقة ، وأوصد الإعجاب البالغ بمكانة شوق - وليس بشعره - منافذ المطلق ، فساد التقليد أو كاد ، وتحولت الإلهامات بالتحول واليهوس إلى محطات عقم وإجهاض .

لقد ذهب شوق إلى فرسا ، واكتشف وهو في موبسييه أو باريس - كما قال وكما سنعرض له فيما بعد - أن الشعر أرفع من أن يسقط في مهاوى اللذيع ، لكنه عاد من فرسا ليكون أشهر شعراء اللذيع في العصر الحديث . وفي فرسا أيضا كان شوق قد اكتشف أن القصيدة المعاصرة ليست كل الشعر ، وبدأ يكتب أولى محاولاته المسرحية ، لكنه فشل من محاولته الأولى . وتحول بعد هودته إلى الوطن من شاعر باحث عن التجديد إلى شاعر محافظ ، وقد ساعد ذلك التراجع الحائض كل المتعصبين الذين يرون في كل جديد غرواً فكرياً أجنبياً ، بسىء إلى التراث ، ويشوه الشعر ، ويقصو عنه . ويحصل الأجيال عنه ، وهي شمة مازال تنفس بيتا حتى هذه اللحظة - وهي لا تتنافى مع روح العصر واحترام التراث وفهمه وحسب ، وإنما تتنافى مع التراث نفسه ، فقد حملت إلينا صفحاته للشرقة أعصب محصلات الصراع التي عرفها الأدب العربي والشعر العربي بين المحافظين والمجددين . وهو الصراع الذي بدأ مع ظهور الإسلام وبلغ ذروته الرهيبة في أواسط العصر العباسي ، حين بدأت الحياة تشهد لشكالا أدبية أكثر توافقاً مع روح العصر . وانتقل لقرود من المصامين إلى الفرد على الشكل وإلى بقية أساليب التعبير الأخرى ، وشهدت الأوزان والعروض تغييرات ، نكاد نفترق كثير من هذه التغييرات التي شهدتها الحياة الأدبية في الثلث الأخير من هذا القرن ، بعد ظهور حركة الشعر الجديد .

وبعد هذا المدخل القصير ، هل نستطيع أن نتجمل وضع الحياة الأدبية والعكرية في مصر أولاً ، وفي بقية الأنظار العربية ثانياً ، وأن ذلك الامتلاء الذي اتصحت معاملة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد استقامت أصوله ، ولم تغترضه شتى العوائق

طويلا حتى يهب يوما من رقاهه ، ويمزق ما تضرع وتسربل به هو وأنباؤه ، من لباس الخوف والذلة ، يأخذ في إعداد عدة الأنيم الطالبة لاستعلائها ، المستكرة لاستعادها .

إنها أصوات جيلة تلك التي ارتفعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لتوقظ النائمين وتنبه أنشياء اللوقي ، وقد أدت تلك الأصوات دورها التاريخي في مجال الدعوة إلى الإحياء وفي مجال التحريض إلى اليهوس الروحي والمعكري ، وقد أشبه الدور الذي اضطلع به الإحيائيون واليهوسيون - إذا جاز الوصف - دور رجال النهضة الأوروبية الذين دخلوا في حوار مع الماضي وتراثه للتقدم عن المحاصر لتكون العودة وسيلة لتجديد المحاصر وليس للديوان في ذلك ماضي ، أو الاكساء باحتذائه ، وإنما ليكون القاعدة الأساس للاطلاق والتجاوز . وقد كان البارودي - قبل شوق وحافظ - هو باني هذه القاعدة وواضع لبناتها الأولى في مجال الشعر العربي ، وهو جدير بما نعت به نقد الشعر العربي الحديث المدين لأصواته في الإشادة بدوره الإحيائي الخليل ، ولدينا في ميدان الشعر أروع نموذج لعملية الإحياء هذه متمثلة في شخصية محمود سامي البارودي وفي شعره ، فقد عكف وهو بعد صابط صغير حديث التخرج على قراءة محاميع الشعر القديم ، وبخاصة ديوان الخجلة ، واطلع بذلك على أروع اللادج الشعرية المختارة من التراث الشعري ، واستظهرها ثم انطلق يحرر ويغير عن أزماته الخاصة والعامة ، فإذا هو صوته متميز البرة بالقياس إلى من سبقوه من الشعراء . وقد نجح البارودي في أن يستغل كل إمكانيات الشعر القديم ، ظففت بذلك الأنظار إلى قيمة هذا الشعر سواء بما أنشأه من قصائد أو بما جمعه وقدمه للناس من مختارات ، ذلك الشعر . وفي غمار هذه المحاولة عادت إلى أنساع الناس أصوات قديمة متميزة البرة ، خلال ماشاع في تلك الفترة من مبدأ المعارضات ، هل يد البارودي نفسه ، وأيدى عن صاروا حل بهجه ، حتى الجارم ، وليست هذه للمعارضات - في مملوفا - إلا استعادة واستحياء لقطع عزيرة من تراثنا الشعري .^(١)

لقد كان واضحاً - يومئذ - أن مصر في بداية مرحلة من مراحل التحول الحضاري والتاريخي . وكان لابد أن تصنع هذه المرحلة رجالها وأن يخرج من بين المبدعين والمثقفين من يقود التحول ومن يشر بالمجدد القادم ، ويسمى إلى اختراق التقاليد والمهامم للتحجيرة ، ولتأسيس التي طال أمدها ، ولم تعد صالحة لبقاء ولاشك أن مظاهر التخلف في شتى شئون الحياة المعكرية والأدبية قد حالت هؤلاء العادة والروود المستعيرين ووقفت على حواش الطرقات ، وفي متصمها ، ترميمهم يشق اليهم ، الأمر الذي جعل الإحياء في مجال الشعر يقتصر على الإحياء الدعوي واللاغوي ، وقصر التجديد على المصموم . وجعل التكرار والمناجاة في اقتفاء الشكل التقليدي قاعدة لا يمكن الخروج عنها أو إغفالها . وبدأ الجهد الإحيائي إلى مطالع هذا القرن وكأنه محاولة لاستلهاام للماضي البعيد والتضي بأعماده ومعاخره ، واسترجاع الحافل من ذكرياته ، صجامت المحاولات التي تلت ظهور حركة الإحياء مقصورة على إبداع القصيدة وليس الإنسان ، وعلى إبداع الأسلوب وليس إبداع السلوك ، وتحدى للظاهر وليس لتحدي

وقد كان لهذا التلازم بين الشاعرين تأثير عميق على الدارسين وعلى غيرهم من عشاق الأدب والشعر، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية، حتى أصبح من الصعب أن يذكر اسم شوقي دون أن يضاف إليه حافظ والعكس. وأصبح الشاعران وكأنهما اسم واحد شيء اسمه الشعر في مصر. وكان هذا التلازم سببا في ظهور عشرات الدراسات للمقارنة بين هذين الشاعرين الكبارين، لكن معظم المقارنات التي بحلول لبعض الدارسين إقامتها بين شاعرين أو أكثر في وجه أو أكثر من وجوه التشابه لا تنحصر من أسسها والاتجاه نحو المقارنات في الأدب العربي الحديث نزعته تقليدية تعود إلى عصر المائتات والمقارنات بين الشعراء. فالدراسات الحديثة تؤكد أن لكل شاعر طابعه الخاص وخصائصه التي لا يشاركه فيها محقق صوره، فضلا عن قدرته الخاصة في النظر إلى الأشياء وفي استنبط واستخلاص الخبرات المختلفة في الحياة. وقد تباينت وتعددت المواقف بين الشاعرين المتراسين في العصر، شوقي وحافظ، وحين كانت هذه المواقف تتقارب وتتوازي فإنما لكي تؤكد الفارق بين الطائفتين المختلفتين في خصائصها الفنية، وفي كثير من الأحيان للوصوغة. وحتى حين نرى في اتحاد أو تماثل للمواضيع للتشابه كالرثاء ومهاجمة الاحتلال أو التعبير عن حب الوطن أساليب التناول تختلف، التعبيرات والصور تختلف، حتى الكلمات نفسها تختلف، مما يؤكد أن لكل شاعر من الشاعرين لغة الخاصة به، ومفرداته القريبة من نفسه ومن طريقة تفكيره. وبالرغم من كون اللغة عند الشاعرين لغة تراثية ناشئة عن قراءة الشعر القديم وإطالة النظر في طريقة بنائه، وبالرغم من وحدة المصادر: أبو نواس، البحتري، أبو تمام، الشبلي، المعري، ابن ريدون، فإن لكل شاعر منها قدرته على التأثير وحل تمثل اللغة وإعطائها من نفسه، ثم إعانتها أو إلفاها طبقا لحجم الموهبة، وصدق العناية، واتساع أو انحصار ثقافة الشاعر.

وقد كان أحمد شوقي - بلا أدنى ريب - أقدر من ربه ومعاصره حافظ إبراهيم على الاقتراب بالشعر من روح العصر، وكان أكثر منه قدرة على المزج بين ما ورثه عن الأسلاف من أساليب بلاغية وما قدر على استيعابه من المفاهيم الحديثة، وهذه كانت الدراسات العلمية الحديثة تلح على إثبات أن بعض الأفراد يولدون باستعدادات خاصة فإن شوقي قد ولد أكثر استعداداً من ربه حافظ، ليكون شاعراً. ولا دخل هنا للبيئة المثقفة أو البيئات الحسنة التي تنقل الأول بين ظهرانيها. صحيح أن العلاقة بين المرء والمجتمع بمناه الواسع - وهي علاقة تقوم على تبادل التأثير والتأثير - ترك بصمات واضحة في وعي المرء، وتسهم إلى حد كبير في بناء شخصيته وطوره بمقوماتها، إلا أن الاستعداد الخاص، وهو ما يسمى بالموهبة حياً وبالمنفعة ولتعدد حياً أخرى، يلعب دوراً رئيسياً في التكوين الجوهري للمرء. وفي تربيته بقدر من انحصار الخصب في أي مجال من المجالات، وفي جعل نفس الموهوب أو الممقرى في حالة يقظة دائمة صوب أسئلة الحياة المجتمعية، لكي يختار منها الأهم فالهم، مع تجاوز العادي والمألوف. وليس في هذا النوع المنصف لشوقي ما يسيء أو يستقص من قدر حافظ. وقد كان هو أول معاصري شوقي اعترافاً بالفارق بينهما، بالرغم من الدراسات

والمنشطات، أو هل كان أمر الخلاف السائد بشأن تجديد الشعر - على صييل المثال - سيأخذ طابعه الراهن ويكتسب نفس الحدة الراهنة؟ وهل كانت قضية التجديد التي لم تستقر بعد على حال مستدحل كل هذه المراحل وتضيق كل هذه التمرجات والمنحيات، وتواجه كل هذا القدر من التخطي والحيرة، وتردحهم بكل هذا الحشد المتناقص والمتنازع من الشعراء وأدعياء الشعر من المحددين وأعداء التجديد؟ إنها مجرد أسئلة جئت بها في آخر هذا المدخل، لالبحث عن جواب وإنما للتعبير عن غيبة الأمل في حركة الإحياء والنهوض، تلك الحركة التي كان مقدراً لها ومطلوباً منها أن تضطلع بدور التعبير عن مطالب الحياة العربية. وهي الانتصار للتجارب الحصارية الأكثر تركيزاً وتعقيداً. وهي - أي هذه الأسطة - اعتراف بأن وضع الشاعر العربي يختلف عن وضع الشاعر في أوروبا، وفي بقية المجتمعات المتقدمة، بسبب الوجود الاستعماري الذي مد شباكه على المنطقة العربية، ثم بسبب الخوف الذي تركه هذا الامتداد الغريب نحو الحدود الواحدة، وبسبب عوامل التجزئة القومية، وهي نفسها من صعب الاستمرار.

ومن هذا كله تتحدد ملامح الإشكالات الحصارية العربية على كل المستويات، وهو إشكالات نابع من الانهماك بالجديد والتجديد ومن الخوف منها في ذات الوقت، ونابع كذلك من الحيرة في حقيقة كون الإنسان العربي لا يستطيع أن يصير أوروبياً، ولا يستطيع أن يبقى شرقياً، فهو في الأدب - على صييل المثال - لا يستطيع أن يمثل لأسباب والطرائق الأدبية الأوروبية، ولا يستطيع أن يحافظ أو يكتب بالأساطير الأدبية العربية الموروثة، ولأمر كذلك استطاع - حتى الآن - أن يقدم صبغة حديثة ومقبولة يترجح فيها التراث ومعاصرة، صبغة لا تكون توفيقية أو كما يقال «تلفيقية». تجمع بين الجمود والقفرة، وبين الخوف والشجاعة، وإعما هي صبغة واقعية وتراثية مستمدة من أحداث التراث - تصنع حداً للانقسام القائم بين ماهر قديم وجديد، بين ما هو تراثي ومعاصر، صبغة تسمى من خلال الممارسة ذاتها، لا من خلال الدراسات والأطروحات النظرية، إلى تحقيق الوجود الحصارى للإنسان العربي الجديد، ابن هذا العصر الراهن المصطنع وليس ابن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي.

٢ - بين شوقي وحافظ

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٩ م وولد حافظ إبراهيم عام ١٨٧٠ كان الفارق بينهما في الميلاد عاماً واحداً، وقد مات حافظ عام ١٩٣٢ ثم تبعه شوقي في نفس العام وكان الفارق بينهما في الموت بضعة أشهر. ولم يكن التلازم أو التقارب بين الشاعرين الكبيرين في سمات الميلاد والموت وسبب وإنما كان التلازم والتقارب بينهما في طبيعة النشاط الذهني الذي اختاره كل منهما بعيداً عن الآخر وهو الشعر. وفي اختيار ظروف مصر لها ليكونا صوت الوجدان الوطني، وليكون شعرهما التعبير عن الميكان والتوثيق القومي على مدى أريسي عاماً، كل في حدود موهبته، وفي حدود قدرته على الخروج من تحكم البيئة والصعوط السياسية والحمود الموروث

والتمصب والمحاولات المختلفة لتحويل حياة الشاعرين إلى ميدان صراع مائل وحروب لا تتوقف.

إن التجرد من التمصب ، ومحاولة الخروج من دائرة الصبغة حلم بعيد المنال في كل عصر ، وهو في عصرنا أبعد منه في كل العصور . وخطر التمصب لا يقف عند حد الإعجاب البالغ فيه لشاعر ما أو سياسي ما ، أو رجل دين ما ، وإنما الخطر الحقيقي أن يستقطب التمصب عنده عدد من الأنصار والأدعياء ، الذين يتحولون مع مرور الوقت إلى جمهور غوغالي يهدد دنيا الأدب والسياسة والعلم . ويصيبها بكارثة لا تفتأ تحرق وتلحق حتى تذهب بالآثار العظيمة التي تركها الأديب أو السياسي أو الفنان . وهذا ما كاد يحدث مع المتصبين للشاعرين شوقي وحافظ ، حينما اعترف التمصب من الحديث عن القضية الكبرى للشاعرين إلى « قضية » أخرى ليست قضية أساساً ، وهي قضية أبيها أكبر من صاحبها وأبيها أشعر من الآخر

وأشوأ ألوان التمصب وأشدّه خطراً ذلك الذي يتسلل إلى مناهج البحث وأساليب الدراسة العلمية ، وحين يسيطر الانحياز على ضمير الباحث ، فيتحول جهده العلمي إلى نشاط عبقلي لا جدوى منه ، إلى مجموعة من الأحكام للحصّة الخاصة لمزوات النفس والمشار الإرضاء والإسقاط دون حق ، وبلا مراقبة للنفس أو حجاب لما يصدر عنها من تمصب أو انحياز ، يبعدها عن مقام تلك الفنون التي تنصير إلى الأشياء والأشخاص من خلال منظار العدل والإنصاف ، وتضع كل استنتاجاتها لمنطق العقل والتحليل . وإذا كان قد تآل الشاعرين في حياتها الكثير من أذى التمصب فإن التمصب والتنافس من حولها قد تزايد بعد أن صاروا في دمة التاريخ . وقد انتقل هذا التمصب في أحيان كثيرة إلى قاعات البحث ، وإلى الدراسات العلمية ، وظهر بين الباحثين وأساتذة الجامعة من يتعصب لأحدهما على حساب الآخر تحت ستار البحث العلمي والدراسات المنهجية . ولعل للرحوم الدكتور طه حسين في كتابه (حافظ وشوقي) أقرب الدرسين إلى الموضوعية في أحكامه على الشاعرين الكبيرين ، وما يرآل أبعاد الدرسين عن دائرة التمصب ، وليس أدل على ذلك من هذا التبريف الذي يتناول التكوين الثقافي للشاعرين ومدى قرب طبيعة هذه الثقافة أو بعدها عن الحديدي والتجديد ، ومدى قدرة كل منهما على إعادة تشكيل التراث والاستفادة من معارف العصر . يقول طه حسين عن حافظ إبراهيم :

«فأما طبيعة حافظ فبيرة جدا لاغموض فيها ولاعبر ولا اثر . وهذا البسر هو الذي يحبها إلينا وهو الذي يجعلها في الوقت نفسه فقيرة قليلة الخط من الخصب والعنى ، حافظ تلميذ صريح نيارودي قلده منذ نشأته . ثم تشجع فقلد للتقدميين الذين كان تأثرهم بالبارودي نفسه . وكما كان علم البارودي بالأدب محدوداً ، لا يتجاوز الأدب القديم يحفظه وقتاً يهفه عبيده ، فقد كان علم حافظ محدوداً كذلك ، كان حافظ يلم بالفرنسية ولكنه لم يكن يتقنها لانقطاعه ولافها ، ستقول ولكنه ترجم اليوساء واشترك في ترجمة كتاب في علم الاقتصاد مع صديقه مطران . وهذا حتى فقد ترجم اليوساء ،

أو مقداراً من اليوساء ، ولكن في أي مشقة وجهد ، ربح الله حافظاً قد تلقى في ترجمة اليوساء عتاة عظيماً ، عتاة في استشارة المعاجم ، وعتاة في الصيغة العربية نفسها . وكثيراً ما كان حافظ يعجز عن فهم فكور هوجو فيقيم نفسه مقامه ويعرضنا من معنى الكاتب الفرنسي لفظه هو بما فيه من جزالة وروعة . أما كتاب الاقتصاد فبطل صديقه مطران يبتك بالخبر اليقين . لم يستند حافظ إلا لأدبه وشعره من اللغة الفرنسية شيئاً يذكر . فهو غير مدّين لأوروبا بشيء من أدبه . ثم لم يكن حافظ قفياً بالأدب العربي إذا توسعنا في معنى الأدب . لم يكن يحسن علوم العرب ولا فلسفتهم ، بل لم يكن يعرف من هذه العلوم والفلسفة شيئاً . إنما كانت ثقافته من كتاب الأعاني ودواوين الشعراء . وكان يفهم الأعاني والدواوين بقدر ما يستطيع ، فيصيب كثيراً ويخطئ أحياناً . وبكى أن نقرأ مقدمة ديوانه لثراء يزعم أن السعاح قد ألقى أمة بأسرها ليتبين من الشعر قائلها «سديم» لتعلم إلى أي حد بلغت ثقافة حافظ ، فلم يفهم السعاح أمة ، وإنما نكل بالأسرة الأموية تنكيلاً شديداً ، لم يفهم ولم يفهم ، ولكن حافظ كان يظن في أول هذا القرن أن إلقاء الأمويين إلقاء لأمة . غلبت ذاكرة حافظ ولكن عقله ظل فقيراً فاعتمدت شاعريته على الذاكرة من جهة وعلى الحياة الهيطة به من جهة أخرى . استند موضوع شعره من هذه الحياة واستند صورة شعره من تلك الذاكرة . وكانت ثقافة حافظ العقلية محدودة فلم يبعد عقله إلى طبائع الأشياء ولم يصل إلى أسرارها ، فعجز عن إعادة الموضوع ، ولكن ذاكرته كانت قوية جدا ، وكان حظه من الحفظ غريباً ، وكان قد ابتكر لنفسه سلبية عربية ، أو قل سلبية أعرابية ، فأتقن الصورة ويرع لها ، وكان أقرب تلاميذ البارودي إلى البارودي . نجد هذا الشعور حين نقرأ تصور الشعرية التي يرع فيها حافظ ، وحين نقرأ رثاءه وشكواه للزمان وتصويره للياسة والاجتاحت . إن نجد في هذا الشعر عمقا وإن حلقه وأخرجته من صورته الرائعة ظل يترك في نفسك أثراً ، وبكذلك واجد في صورته نفسها وفي الألفاظ التي يتغيرها الشاعر وفي الأسلوب الذي يلائم به بين هذه الألفاظ ، ما يملأ نفسك لوحة وحزناً وجا وإعجاباً . كانت نفس حافظ بسيطة يسيرة لا حظ لها من عنق ولا تعقيد ، وكانت هذه الخصال نفسها محبة إلى الناس مؤثرة بينهم وكان شعر حافظ صورة صادقة لهذه النفس البسيطة اليسيرة فاحبهوها كما أحبوا مصدره وأعجبوا به كما أعجبوا بيشوعه . ولما كانت نفس حافظ في جوهرها نفساً مصرية كانت قطعة من هذه النفس المصرية الإسلامية التي نجد بساطتها وسلاحتها في كل أثر من آثار المصريين المسلمين ، فلم لا يحبها الناس ، وإنما ينظرون فيها إلى صورهم تعكسها مرآة صافية وضيئة نقية لا يشوبها صدأ ولا يمشاها غبار .»^(١٧)

تلك هي طبيعة حافظ كما صورها طه حسين عن قرب ، ومن خلال معايشة «دائمة خالية من التمصب والتجمع» . وهي صورة تحب إلينا حافظاً الإنسان ، حافظاً البسيط واليسير ، ولكنها لا تكاد تثر سوى على اليسير جدا من ملامح الشاعر المهدد . وهذه هي صورة شوقي كما رسمها طه حسين من نفس الموقع

«أما طبيعة شوقي فشيء آخر . مقدمة يبتك شوقي نفسه بتعقيدها فيها أثر من العرب وأثر من الترك وأثر من الشر كس . انضمت كل هذه

يعتد على شوقي ويشدد في قسوته ، غلبت لأن شوقي أجهل الشاعر الكبير في نفسه ، وأعمل ثقافته الواسعة ، ولم يستمد بما أتبع من وسائل الثقافة العربية والأجنبية ، بمكس حافظ الذي بذل من المحاولات ما جعله يظاول شوقي رغم قلة الزاد وإراحته تاريخياً و الاسم ، وإن لم يصل إلى مستوى قامته الكبيرة

وقد حاول طه حسين - ولكن في حدود - تعويض حاشا إبراهيم من قصور الشاعرية بالحديث عما نُسبه عليه الشعب من عطف يعوض ماغاته من حياة القصور ومن رعاية الملوك بومعاناه و بداية حياته من لوان الحرمان . يقول طه حسين :

«هو ذا صديق الشعب كله ، صديق الفقراء والأغنياء وأوساخ الناس ، صديق العلماء المستعبرين وصديق عبيدهم من الدين لاحظ لهم من ثقافة ، أو ليس لهم من الثقافة إلا حظ ضئيل ، تراه في كل بيت وتراه في كل مكان ، تراه في حديقة الأربكة يقرص الشعر وتراه في الشوارع يمشي أصدقاؤه باسم الثغر مشرق الوجه مظلم النفس صاحبكاً بما يحزن وما يسر» (١٠)

وربما أدرك طه حسين أن في هذه الإشارة وغيرها ما قد يغضب شوقي في حاله الآخر ، وما قد يضعف موضوعية الموقف عبر المنحاز ، فامتنع بصور خوف حافظ وقصدانه حرية التعبير الصريح عن آلام الشعب بعد أن فقد بؤسه ، واغنى بعد فقر وطمأن بعد اضطراب ، فقد صار حافظ موظفاً والموظفون في مصر - كما يقول الدكتور طه - «عييد مها تكن الحكومات القائمة ، بحيث أن يقدروا لأرجهيه موضعاً قبل الخطو وألا يقرولوا إلا بمقدار» . وطه حسين وهو يتحدث من فترات الصمت والسيرة في حياة الشاعرين لا يشبه حافظ في عهد الأخير كما يفعل غيره من الدارسين بعهد شوقي في القصر ، ولكنه يعكس الموقف فيشبه حالة شوقي في القصر بحالة حافظ في الوظيفة حين يقول : «شوقي إذن كحافظ يوم بل إلى دار الكتبة ربة شعره سجيئة ، ولكنها سجيئة في قفص ذهبي هو القصر ، تنفى ولكن بغناء فائر هو اللوح .. وقد قيد شوقي ربة شعره هذه بنفسه منذ كان في باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسي لم يكن ثقلاً كما ينبغي فأصيف إليه قيود وأغلال وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لا تنطق إلا بما يريد وحين يريد» (١١)

وقد بقي في هذه المقاربة أو المواربة التي أقامها الدكتور طه بين الشاعرين هذه العفريات التي ختم بها كتابه «حافظ وشوقي» وفيها خلاصة الحبشيات التي أقام عليها آراءه الحريشة في الشاعرين ، وفيها الحكم الأخير عن أي الشاعرين أصل :

«ثم قبل صعب هذا العام فيحترم حافظ وهو يناهض للحرب كي تأهب لتخيل حد أن انحاز تحت الحجة دهراء ويقبل خريف حد العام مطلقاً - حذرة شوقي في هدوء ودعة بلاثمان ما كان يمتار به شوقي في حياته من هدوء ودعة - وكلا الشاعرين قد رفع لمصر عهداً جيداً في السماء ، وكلا الشاعرين قد غدي قلبه الشرق العربي نصف قرن أو ما يقرب من نصف قرن فأحسن العداة ، وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي ورد إليه شاعله ونصرته ورواه وكلا

الآثار وما فيها من طابع واصطلحت على تكرير نفس شوقي فكانت هذه النفس بحكم هذه الطبيعة أو الطابع أبعد الأشياء عن البساطة وأناها عن السلاجة وهي بحكم التعقيد خصبة كأشد ما يكون للخصبة كالأوسع ما يكون المعنى . ثم لم تكن هذه النفس الخصبة العبة المتوقدة تتصل بالحياة حتى لقيت من أحداثها وتجاربها ومن كنورها وصاها ما يريد لها خصبا إلى خصب وثروة إلى ثروة . كان شوقي بحسن التركيبة وكان متفناً للعربية قد برع فيها طلقاً ومها . وكان في أول أمره كثير القراءة حريصاً على الفهم ، قراً كثيراً وتغلت معه ما قرأ أو ما فهم ، وانضم إلى هذه العناصر ... عنصر جديد هو العنصر الفرنسي الذي عمل في عقله وخياله ومزاجه كله . وامت العناصر الأخرى بالقراءة والحياة . عاشر شوقي العرب في شعرهم وأديهم معصم حظه من العربية وعاشر للترك في حياته اليومية واتصل بهم أشد الاتصال فعظم العنصر التركي فيه . ولسوء حظ الأدب الحديث لم يعاصر شوقي لعناء اليونان كما عاشر لعناء العرب ولو قد فعل لأهدى إلى مصر شاعرها الكامل

كان شوقي في أول أمره متفناً بحب الثقافة ويشدد في طلبها والتزود منها ، ولكنه كان كغيره من الشبان المصريين يسير في الدرس وتحميل على غير هدى ، ولا سيما حين يدخلون في أوروبا ، لا يقرأون من الأدب الفرنسي إلا ما لا بد للرجل المتفهم من كرامته من هذه الآثار العليا التي فرضت نفسها على الناس قرضاً ، أما التألق في الثقافة والناس الترف في الأدب فلا حظ لهم به . وكذلك كان شوقي حين ذهب إلى فرنسا آخر القرن الماضي . إذا ذكر الشعر الفرنسي ذكر «لامرتين» و«ميرت» التي ترجمها إلى العربية «ميرت» و«لافتير» وأساطير التي قلدها في العربية ، وإذا ذكر الفلسفة ذكر «جون سيون» . ومن اهتق أن آثار لامرتين ولافتين آيات في الأدب الفرنسي وأن طسعة جول سيون لها قيمتها ، ولكنك لا تلاحظ أن شوقي يذكر «بودلير» أو «مولين» أو «سولي برديم» أو «مارليه» من الشعراء الفرنسيين ، ولا يقرأ يذكر «تين» أو «ربنا» أو «رجسون» من الفلاسفة . ذلك لأنه لم يكن يسير في ثقافته على هدى وإنما كان يأخذ من الأدب الفرنسي ليسره وأدناه إلى متناول اليد . وكذلك كان محمد شوقي متأثراً بهذا المظهر من الثقافة الفرنسية أي أنه متأثر بالقديم الفرنسي أكثر مما كان متأثر بال جديد ، ولو قد اتصل شوقي بالمحدثين الذين عاصروه في شبابه من شعراء الفرنسيين لسلط شعره سبلاً أخرى . ولكنه لم يفعل ، ولكنه لم يطلق طبيعته على ما هي عليه حريتها بل قيدها وودها كارهة متأثر في إتاجها الأدبي بسياسة العصر حيث وما كان يحيط به من الظروف . ولو قد أطلقها ، أو أرسل لها العنان بعض الشيء لميرت حياة الشعر العربي الحديث» (١٢)

كان طه حسين رقيقاً وحيثاً مع الشاعرين المترامين شوقي وحافظ ، ولم تخرج به وقته كما لم يخرج به عنه هي دائرة الموضوعية ، وكان في وقته بعيداً عن اللبس والمداينة اللذين أظهرهما أنصار شوقي وحافظ ، أمثال الدكتور الحوفي والدكتور الكياني (١٣) . كما كان في عنقه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم ، أمثال الأستاذ العقاد ، فعند حسين يورع وقته على الشاعرين بالتساوي ، وهو إذ

يصنع من أسطره أصنام القديم، الذي حاول تخطيه . والخط الآخر وهو خط التأثير الموضوعي الذي يختار طريق الحديد حقا ، لكنه يرفض أن يتألى في ثورته ، أو أن تأخذ هذه الثورة أنسوب القيمة أو السخرية أو الإثارة ، ويصب اهتمامه في قضية القديم والحديد على التقييم الموضوعي ، والترحيب بكل إضافة إلى الجديد - مهما كان قدرها . وهذا الخط لا يسير ولا يحامل ولا يتناص عن الأخطاء ، لكنه في الوقت ذاته لا يرايد ولا يصنم الأخطاء ولا يحضر المدعين - مهما كان خطهم من الإبداع - ولا يطر إليهم كأصنام يسمى أن يبال عليهم بمحول تكسيرا وتخطيا .

إن هذين الخطين من الكتاب وانقاد شاعران في حياتنا لأدبية والفكرية . ولهما في كل قطر عربي أمثلة ، وأصناف ، ومعجبون ، ومنحسون . وقد كان العقاد نموذجاً لأحد الخطين ، كما كان طه حسين نموذجاً للخط الآخر . والعقاد نفسه هو الذي يصف أحمد شوقي بالخاتوني التنايفه ويدعو الناس إلى الانصراف عنه وعن شعره المثلث ، وكان يصرخ في وجه القاري : «يا طه ما هذا الخاتوني النذابة وللأدب المثلث الذي هو حياة الأمم ، وباتت القوة ، وباتت الحرارة في عروقها . وسافرنا إلى أجل للساعي » !!^(٨)

أين هذه الشكائم من ذلك النقد العميق الرصين الذي لا يسكر لصفا ولا ينجي امتيازاً ، ثم أين العقاد الأول ، التأثير على «أصنام» التقاليد من العقاد الثاني حاملي حملي التقاليد ؟ إنه الحدود الرفعة والخط الشائع في حياتنا المعاصرة يبدأ بارتداء القبة وأربعة المق ، ثم تتحول القبة بعد سنوات إلى عمامة كبيرة ، ورباط العنق إلى مسبحة طويلة . والظاهرة تتكرر في كل الأجيال ، وسين عند أيدينا وقريب يقولنا من استيعاب خلاصة رحلة الرواد ويقايا فكر عصر «البهضة» تكون النتيجة هذا الخواء المم ، وهذا المقر المدقع من اللبج ومن العلاقات بين الأجيال المتعاقبة ، ومن كون صيغة البداية تأت في الخلافة ، أو صيغة الخلافة لا تأت في البداية كما كان يجب . وكما هو مطلوب حتى تتمكن من الخروج من زمن الثبات ، ومن زمن قرصن تشغل أسوأ العماذج وأكثرها تحملاً واجتراراً .

٣

إن محسنين عامة صنعت منذ رحل عن عالمنا الشاعران الكبيران شوقي وحافظ قد صنعت الأعاجيب في عالم الشعرية فالأحرام الخمسون بالرغم من رفود فعل عوامل التراجع والكوصل قد صحت الشعر ، أو بعض محادجه إلى أصقاع فنية وصية جديدة ، فقد غيرته مصنونا ، كما غيرته شكلاً ، ثم غيرته مصنونا وشكلاً ، وأوجدت فيه من أشكال الإبداع ، وأشكال «البديعة» ما لا طاقة أحيانا للمجتمع العربي للتخلف - مجتمع النخبة المنزلة - على استيعابه أو تفهله ، أو من القدرة على مقارنة أشكاله بالأشكال الجديدة من الحياة . ولعل المسافة التي قطعها الشعر منذ رحيل هذين الفارسين ، لا تقل - إن لم تكن تزيد - عن المسافة التي قطعها الشعر منذ عهد امرئ القيس إلى عهدهما . وهذا التحول المعجيب في عالم الشعر لم

الشاعرين مهد تمهيداً للبهمة الشعرية المقلدة التي لا بد من أن تميل . هما أشعر أهل الشرق العربي منذ مات المتنبي وأبو العلاء من صير شك هما اختتام هذه الحياة الأدبية الطويلة الباهرة التي بدأت في عهد وديعت في القاهرة وعاشت خمسة عشر قرناً أو أكثر، والتي يستحيل وتطور وتستقبل لو أنها جديداً من ألوان الفن وضرباً جديداً من صروب المثل العليا للشعر . هما أشعر العرب في عصرهما . ولكن أيهما أشعر من صاحبه ؟

مرى أن ليس من هذا الحكم بد ؟ أمضى أن تحصليل أحد الرجلين على صاحبه يعني أو يفيد ؟ ثم ليس من هذا الحكم بد ، لأنه تقرير الحق الواقع ، وفي هذا الحكم وقع عظيم لأنه وضع للأشياء في مصافها ، ولأنه يبين للمبتدئين في الشعر من الشباب أن يكون المثل للأص . أما أنا فلا أستطيع أن أقول إن أحد الشاعرين خير من صاحبه على الإطلاق . ولكن شوقي لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء ولم يحسن ما يحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه وأماله . ولم يتفنن ما تفتن حافظ من إحساس الألم وشكوى الزمان لم يبلغ شوقي من هذا ما بلغ حافظ . وهو بعد هذا انصب من حافظ طبيعة ، وألقى منه مادة ، وأخذ منه بصيرة ونسق منه إلى المعاني ، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين . لأن حافظاً كانا يخلد في الألفاظ والصور ، وكان شوقي يخلد فيها وفي المعاني أيضاً . ولشوقي فنون لم يجسها حافظ وما كان يستطيع أن يجسها . شوقي شاعر الغناء غير مدافع ، وشوقي شاعر الوصف غير مدافع ، وشوقي يشتر الشعر التثليل في اللغة العربية . يثني الرجلان في كثير ، ويفترق الرجلان في كثير ، ويكسها على كل حال أعظم للمحدثين خطاً في إقامة مجدنا الحديث .^(٩)

وبهذا تقترب الصورة الموجزة للشاعرين الكبيرين من الاكتمال وقد تكون أسهبت في الإيجار وأسرفت ، أو أطلت بما اقتضته عن كتاب «حافظ وشوقي» لكن الإسهاب في تتبع الملامح العامة للتلازم والتفارقة بين الشاعرين ضرورة فرضها هذا التلازم التاريخي بينهما ، وهذا التداعي الذي يفترض وجود الآخر بمجرد استحضار صاحبه . أما عن إعادة الاتقاس من طه حسين فقد تمثلت هذه الإطالة لعدة أسباب : منها أن الدراسة التي كتبها طه حسين عن شوقي وحافظ ، وهو شاهد محايد من عصرهما ، كانت ومازالت حتى الآن من أهم الدراسات التي صدرت عن هذين الشاعرين ، إن لم تكن أهمها ، فقد وضعت القاعدة التاريخية والاجتماعية لحرر عصرهما وسيرتهما ، وما آثاره ، ثم مثله ، شعرهما في حياة مصر وبقية الأقطار العربية وما صدر بعدها من دراسات عن الشاعرين فقد أفادت منها كثيراً ، وليس جديد بعض هذه الدراسات سوى مجرد إفاصلات وتوسعات لا أكثر . أما السبب الأهم لإحالة الاتقاس يعود إلى محاولة الإشارة إلى وجود عظمين من الكتيب أو أكثر في حياتنا الثقافية المعاصرة . أحدهما يتنسى إلى الحديد ، أو يدعى الانتماء إليه ويعطى منه ثائراً باسم الحديد على كل ما ليس بحديد وعلى كل شاعر وأديب لا يثور على القديم ، ثم لا يلت هذا الخط أن يتوجه عن ادعائه الانتماء إلى الحديد . بسن ذلك وحسب وإعنا هو يتراجع ، ويتراجع إلى أن

يحدث هكذا فجأة ومن غير أسباب أو شروط . ولكنه ثم تحث تأثير عوامل عديدة منها الاجتماعي والاقتصادي ومنها السياسي والصناعي « المستورد » . ولعل العامل الأخير بالنسبة للوطن العربي أخطرهما جميعا بالرغم من استيراده . فالتحولات الاجتماعية ماثرة في شخص من سلم التعبير الحديثة ، والعلاقات بين الريف والمدينة ، بين الحاكم والمحكوم ، بين المالك ومن لا يملك ، ماثرة في مصها علاقات القرن الرابع عشر أو الثاني عشر . بالرغم من الوسائل والأشكال والمظاهر التي صنعتها عوامل خارجية ماثرة في سواحل العادي يطر إليها . في غياب الوعي الحقيقي . فقد كبر من النور وحرف

ولابد من تصدي لتجديد عن ملامح التجديد الأوتية في شعر شوقي وحافظ أن يمهّد لذلك الحديث بملاحظات عن مفهوم الشاعرين للتجديد . ذلك لأن وجود مثل هذا المفهوم سوف يساعد الباحث على إدراك طبيعة المقاييس أو المعايير الفنية والموضوعية التي أنتج الشعراء شعرها تحت تأثيرها المباشر أو غير المباشر . ولأن أحمد شوقي قد كان - كما سبق الإشارة إلى ذلك - يمتلك ثقافة أرحب وأعمق من ثقافة زميله ، فقد حملته هذه الثقافة يكون بعض المفاهيم والتصورات عن الشعر وطبيعة الشاعر . وقد عر عن بعض هذه المفاهيم في شعره وعن بعضها الآخر في نثره . وليس كذلك حافظ إبراهيم الذي لم يهتم أو أنه لم يلتفت إلى استخلاص مفهوم أو أنصاف لشعر ومهمته ، ولم يؤثر عنه - في حدود ما علم - أي كتابات تتركه تشير من قريب أو بعيد إلى مفهومه للشعر . كما قد استخلصوا عن من أبيات شعرية متناثرة هنا وهناك في رسائله يشير فيها من بعيد إلى ما يكاد يعتبر تصورا للشعر أو للفصيلة الشعرية ، ولا يكاد يفرج به كثير عن فهم الأقدمين ولا من إطار المفاهيم التقليدية .

ولا يريب حافظا أو يرضع من شأن شوقي أن الأول لم يكن له دراية واضحة أو غير واضحة بالشعر وطبيعته ، فالفهم وحده أو النظرية في حد ذاتها لا تصنع الشاعر ولا تحدد مكانته بين الشعراء ولا تقدم أو تؤخر في مستوى إبداعه ، فهناك شعراء كثيرون ظهوروا بعد حافظ وشوقي وكانت لهم مكانتهم في عالم الشعر ، لم يصدر عنهم ما يمكن اعتباره رؤية معاصرة أو تقليدية نحو الشعر ، ووجد بالمقابل شعراء كانت لهم نظرات وآراء في الشعر وصياغته وفلسفته ولكنهم لم يتركوا في الشعر نفسه ما يذكر . وربما كان الكاتب الكبير الأستاذ عباس محمود العقاد من الصف الأخير من الشعراء ، فقد ملأ حينه وشغل الناس بآرائه ومفاهيمه حول الشعر ، لكنه كتب شعرا لا يرق به إلى درجة حافظ فضلا عن مكانة شوقي . وترتبط على ذلك فإن الشاعر اسميق إنما يكون بشعره وحده لا بآرائه أو بنظرياته عن الشعر . وهذا لا يني أن بعض الشعراء العظام في مختلف العصور قد يجمعون بين النظر والإبداع . بين الشعر والتصور لفهم الشعر ولا يأنس بعد هذا التوضيح من أن نقرب مما يمكن اعتباره مدغم معاصرة للشعر حد كل من حافظ وشوقي . وسكني من حد بآيات تقطعها من بعض رسائله ، لعلاقتها بمفهومه للشعر والتجديد . يقول من قصيدة طويلة يهيم بها وعين رحلته الشعرية أحمد شوقي بمناسبة تكريم الأخير وتخصيه أميراً على شعراء عصره

أعبد على الأمجاد ما عرفت به
سرعة شوق في ابتداء ومقطع
بمراها القاري فلم يثب سب
إذا ما أبا العثال في كنف أروع
مواقعها في الشرق والشرق مجذب
مواقع صين العيث في كل بلق
لديها وفود اللعظ تساق عندها
وفود المعان خشمها عند شمع
إذا رصبت جاءت بأنفاس روضة
وإن غصبت جاءت بكياه دمع
على منها رفق يسيل وروحة
وروح لمن يأسى وذكرى من يمي
سابق فوق الطرس أفكار رثها
سباق جباد في محال مربع
نظير يروق الفكر خلف هزوها
نشدتها بسا لله لا تسترعي
نحاول قوت الفكر لو لم تكفها
أناسه كنف الخمر النزع
لقد شاب من هول القواف ورقعها
وإنيائه بالمعجز الشمس

ومما يخاطب الشاعر

بكبت هل من السماء وظهرها
وما ابتدأوا من حمورها الترفع
شياطين إنس ترق الشمع خلسة
ولا تحذر الهوى للسمع
وسببة للبحري نسخها
بسببة قد أحسرت كل مدع
لنك فيها طامعا كل داعي
على كمل جبار القرعة المعى
شجا «البحري» «إيوان» «كسرى» وهاج
وهاجت بك «أحمراء» أشجان مومع
وقفت يا نيكى الروع كما نكي
فيالكا من واقعي بأربع
فجك كالدياج حلاه وشبه
وق السح ما ياني بشوب مرقع
وشعرك ماء النهر يجري محدد
وشعر سواد الناس ماء بشفع

وإذا حاولنا استخلاص مفهوم الشعر من خلال هذه الآيات فإننا سوف نعثر على مجموعة من المفاهيم التقيدية التي لم تأت وليدة التجربة الشخصية وإنما جاءت صدى للقراء والتأمل في التعريفات الموروثة للشعر ، ومن هذه التعريفات ما يرتبط بمفهوم الإقام وهو مفهوم إسلامي ، وما يرتبط بمفهوم شيطان الشعر وهو مفهوم جاهلي ، وما يشير إلى وفود اللفظ وبروق المكر وهو المفهوم التاريخي عن اللفظ ومعنى ، وربما يكون البيت الأخير من هذه الآيات قد تضمن لغة جديدة يمكن أن تكسب صفة البداية للبحث عن تكوين مفهوم جديد ومعايير للمفاهيم التقيدية السابقة ، مفهوم الشعر والهرم الذي لابد أن يكون مأزوم جديداً ومختلفاً عن مبادئ المستقطات الراكدة القائمة . وهذه آيات من قصيدة أخرى يجيء فيها حافظ إبراهيم أيضاً صديقه أحمد شوقي ويرحب به بعد عودته من المنفى

قل للشقي قد فقام يشكو أحماً
عقل القريض فليست من لسانه
الشعر في أوائه لو فقهه
نظمت به بالدر في ميرانه
هذا امرؤ قد جاء قبل أوائه
إن لم يكن قد جاء بعد لوائه
إن قال شعراً أو سم مستورا
فنعوذوا بالله من شيطانه
لقد الخيال له براقاً فاضل
فوق السها يد في طيرانه
ما كان بأمن عزه لو لم يكن
روح الخيلة مكا بعانه
فإن بما لم يأنه منقلم
أو تطمع الأذهان في إتيانه
هل للخيال وللحيلة مهل
لم يسبحه الزواد في ديوانه
عاف القديم وقد كسبه يد البلى
خلق الأديم فهان في علفانه
وأبى الحديد وقد تألق أهله
في الرقشي حتى شر في أفوانه
فجديده بعث القديم من البلى
وأعساد مؤدده إلى يسكانه
ولمى جليدهم فخر بسانه
برواء زخرفه وبرق دهانه^(١)

في هذه الآيات نرى شعر لمفهوم الشعر عند العرب وعند الفلاس منهم خاصة . فقد رجحوا مصطلح تمكده في التحليل . وفي الآيات بركير واضح عن أهمية الخيال . وفي الجمع بين لفظي

الخيال والحقيقة ما يؤكد العلاقة بين فهم حافظ ومفهوم التحليل . وفي هذه الآيات أيضاً ما يمكن النظر إليه باعتباره مفهوماً جديداً معتدلاً أو تصوراً نقف بالشعر بين القدم البلى والحديد الرائف ، الحديد شوق ليس سوى بعث القديم الحيد ومخاطبة الحديد الذي يقدر القديم ومخاطبة . وهناك أدات أخرى من قصائد أخرى للشاعر إلا أن الآيات السابقة تكفي لتجديد ملامح مفهوم حافظ إبراهيم للشعر والتجديد وهو باحتصار مفهوم شاعر إحيائي ينظر إلى الماضي أكثر مما ينظر إلى الحاضر ، أما المستقبل فهو لا ينظر إليه أبداً

أما عن مفهوم الشعر والتجديد عند شوقي فقد اختلف كثيراً عنه عند صاحبه . والعيب الذي أجمع عليه فقد شوق أنه لم يجمع شعره لمفاهيمه ، وأنه خاف أن يهجم معاصريه ، لم ينفرد فتحول تجديده إلى سائرة ومضروب . مع العلم أن الشعر الحقيقي ليس سوى مخاطبة للشاعر نفسه وللمفاهيم هو عن الشعر . قبل أن يكون مدحاً لمعاصريه أو غيرهم من المتحلفين عن العصر . ولعل في إيراد جانب من المقدمة التي كتبها شوقي للجزء الأول من ديوانه ما يمكن للتدليل على مفهومه للتقدم للشعر ووظيفته والتجديد ، وصورة الخروج على القصيدة القنالية إلى القصيدة الدرامية المتعددة الأصوات . تقول المقدمة : « إن إزال الشعر منزلة حرة تقوم بالمدح والتهنئة بغيره تجرئة يحمل عنها ويرأ الشعراء منها . ألا إن هالك مكيكاً كبيراً ما خلقتوا إلا ليتنوا بحسنه ويتفنوا بوصفه داعي فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصب ، وهذا الملك هو الكون . فالشاعر من وقف بين الربا والثرى يقلب إحدى عينيه في الثرى ويجعل أخرى في الثرى . يأمر الطير ويطلقه ويكلم الحمار ويطلقه ويقف على النبات ولهم الظل ، ويمر بالعمراء مرور الويل ، فهناك ينصح له بحال التحليل وينصح له مكان القول . أو لم يكن من الذين على الشعر والأمة العربية أن يجب للنبي مثلاً حياته العالية التي بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت على نحو ما تبقى صحيفة من الشعر تسعة أشارها للمملوحين ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف للناس . هنا يسأل سائل . وما بالث نهي عن خلق وتأتي مثله ؟ فأجيب أني قرعت أبواب الشعر وأنا لأعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين النعماني لا مظهر للشعر فيها وقصائد للأحياء يحدون بها حدود قدماء ، والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً في مقام عال . ولا يعرفون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسنى في البلاد . فارتدت عني هذه المرة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صاحبي وندم بقدر الإمكان وصوبها عن الانتدال حتى وقتت بدصل الله إليها . » طلب العلم في أوروبا وجدت فيه نور ليس من نور الله . وعلمت أن مسؤول عن تلك الهدى التي يؤتي الله ولا يؤتي سواه . وأن لا أؤذي شكرها حتى نشاطر الناس حيراتها التي لا تحدد ولا تعد . وإذا كنت أعتقد أن الأوهام إذا تحكمت من لغة كانت يدعى بدلتها كالأنصوان لا يطلق لقاؤه . ويؤخذ من حلف بأهراق أسنان . جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا ثمرة من حديد معاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان . في أن رجعت إلى حديدي السابق « توحي » قصيدتي التي أقول في مصطلح

خبروها بقولهم حناء

والسوقى يفرهن الششاء

وكانت المذائع الخنثوية تنشر يومئذ في الجريدة الرسمية ، وكان يحرر هذه أساذى عبد الكريم سليمان فذهبت القصيدة إليه وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المدح ونشر الغزل ، ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يردنى علما بأن استقرئ من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في محله ، وأن الغزل معي إذا أنا لمستجلبت . ثم نظمت روايتي وعلى بك الكبير أو عيا هي دولة المالك ، معتمدا في وضع حوادثها على أقوال الثقات والمؤرخين من الذين رأوا ثم كتبوا ، وبعت بها قبل القنيل بالطلع إلى المرحوم رشدي باشا ليعرضها على الخديوي السابق ، فوردني منه كتاب باللغة القرساوية ، ويقول في خلاله :

لما روايتك فقد تفتكه الجناح للعالي بقرائها وناقشتني في مواضع منها وناقشته وهو يدعو لك بالمزيد من النجاح ، وعجب ألا تشغلك دروس الحقوق التي يمكنك تحصيلها وأنت في بيتك بمصر عن الجمع من معالم المدينة القائمة أمامك ، وأن تأتينا من مدينة النور (باريز) بقبس تنضيء به الآداب العربية ... فترجعت القصيدة للمساء بالبحيرة من نظم (لوتين) ، وهي من آيات الفصاحة القرساوية . ثم أرسلتها إلى المشر إليه في كراس وبص كراس ليعلم الجناح الخديوي عليها . وقد كنت لأنشد لشعري مسودات رجوت أن أجدها بعدة بعد العودة إلى مصر ، ثم علمت دون ذلك عواد . وجرئت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لاوتين) الشهير وفي هذه المجموعة شيء من ذلك ^{مكرر}

بين سطور هذه المقدمة أكثر مما في السطور نفسها بما يمكن اختياره رغبة ملحة في تجديد الشعر العربي ، ورغبة ملحة في إقامة مفهوم للشعر حد شوق . وقد أوصحت المقدمة طرحة الشاعر إلى التعبير والتحرر من قبضة التقاليد ، وأشارت صراحة إلى الشعر الجديد ، لكنها عبرت كذلك عن طغيان التقاليد وعن صراع المحدثين وغمزهم بين الأفكار والممارسة وبين النظرية والتطبيق . وإذا كان للمفهوم البارز في المقدمة والتصوير الواضح للشعر بأنه « صناعة » ومسحة من الله فإنه مفهوم يحاول أن يجمع بين الصنعة والإلهام . أما عن وظيفة الشعر أو دور الشاعر فقد تحدت بأنه مدح الكون والماء له ، بدلا من مدح الحكام وإهدار الشعر في غير ما لا يجوز أن يكتب

وقد كانت هذه المقدمة بما تضمنته من مفهوم متقدم عن الشعر ، ومن تصور متطور لوظيفته ، سببا في الهجوم على شوق ، لأنه ناقض نفسه وأخطأ السير على طريق الاجترار والتقليد عن عمد ، وقام من وجهي ليس في اجترار الأساليب الغريبة بل والمصوبة كذلك ، فقد كان أشهر مداحي عصره سواء في حياته أو مرثيته . وليس فيه أنه مدح وأنه لم يحاول إبداع مواقف وتعارف شعرية أصيلة وناصجة ، ولكن ذبه أنه أقدم المديح واستعلاء وأنه لم يصنع ثقافة الغيبة لإيجاد المناخ اللائم للقصيدة المعاصرة . وقد يرى

البعض أن ليس من حقنا أن نغلي على الشاعر مواقف من « واقعا عن » وذلك رأى جليل وصادق ولكنه لا يكون كذلك إلا ذهينا نحاكم الشاعر من خلال مفهومنا نحن للشعر لا من خلال مفهومه هو للشعر ، ونحن لن ننتهم حاسطاً بأنه ارتكب تقصيرا ما لم يكتب مسرحا شعريا ، لأن المسرح الشعري لم يكن من اهتمامات حاسط ، ولم يكن في نطاق مفهومه للشعر ، لكن ش الذي هجر المسرح الشعري أربعين عاما بعد كتابة المسرحية الأولى جدير باللوم ، وأهل لنا ناله من حب النقد وإسرافهم في الخلد عن استخلافه للمعاصير النقدية السائدة ، وعن فقدانهم حس الشاعر المعقد ، فقد كان شوق أحد الشعراء العظام المؤهلين في تاريخ اللغة العربية للحرج بالشعر العربي من دائرة التكسب ومن دو التكرار والاجترار

4

لم يكن شوق وحاسط وحيدين في معركة التجديد ، فقد عاشر معها في نفس الحقبة تقريبا د. وسار على نهجها في محاولة تجديد القصيدة العربية عشرات من الشعراء العرب في مصر وغيرها من الأقطار العربية ، وفي العراق والشام خاصة ، ومن بين أبرز الشعراء الذين واثقوا مرحلة لتجديد الشعر في مصر الشعراء : إسماعيل صبري وعلى الغاباني وأحمد محرم وآخرون ، لكن زيادة شوق وحاسط للتجديد - وشوق على وجه الخصوص - قد شكلت الصورة الأقوى والصوت الأمل للولبة الجديدة التي جاءت بعد عصور الركود والحمود في الشعر ، وذلك لأن محاولات التجديدية لم تقتصر على محاولة تجديد عصر واحد من العناصر المكتوبة للقصيدة العربية ، وإنما حاولت تجديد معظم هذه العناصر ، وقد تناوت أوبديت التجديد عند الشاعرين - على تفاوت يسبها في درجة النجاح - الأوليات التجديدية التالية :

- أولا : أولية التجديد في الموضوعات .
- ثانيا : أولية التجديد في اللغة .
- ثالثا : أولية التجديد في الصورة .
- رابعا : أولية التجديد في الشكل .

ومهمة هذه الدراسة - إن شاء الله - أن تلقى الضوء على كل أولية من هذه الأوليات على حدة ، وأن تعرضها عند الشاعرين معا ، وليس بميا محال الانطباع الذي سوف تتركه مقارنة عسوية على هذا المحور بين الشاعرين الكبارين ، والتي لابد أن تكون لصالح شوق ، وما يعني هذه الدراسة هو أن تنجح في تحليل الملامح الأولى للتجديد في القصيدة العربية . ومابدله الشاعران كلاهما من جهد للإفلات من قبضة القيود والتقاليد الشعرية التي تشدهما إلى الماضي ، للوصول بالشعر إلى بداية مرحلة سوف يتعاضد معها الإبداع وتتعبد - فما بعد - أشكالاً وأحاطا من الشعر ، لاقدرة لشوق ، أو حاسط ، أو أي شاعر من عصرهما على تصورهما أو الحديث بها .

أولية التجديد في الموضوعات

الموضوع أو المحتوى - قاموسيا - هو ما يدور حوله الأثر الأدبي ، سواء أذن على ذلك صراحة أم ضمنا . وعلى ضوء هذا التعريف القاموسى فإن الموضوع في العمل الشعرى - أيما كان هذا العمل شعرى قديما أم جديدا - هو خلاصة تجربة الشاعر أو الرؤية الفكرية لما يدعه من تشكيلات لينة بالكلمات ، وحين يتناول القارىء ديوانا كل من حافظ وشوق ويقلب في صمغاتها سوف يجد أن محتويات ديوانين ذات صبغة عامة تؤكد طابعان الموضوعية على الواقع انمى . وتحدد في المحتويات التالية المذائع والنهاى : الأهاجى والإحويث . الوصف . الخمريات : الغزل : الاجتماعية : السياسات : الخرى . وحين تمتد يد نفس القارىء لتناول ديوانا آخر لأى شاعر من عصر العباسى ، ونيسك البحرى مثلا ، فإنه لابد واقع على بعض الموضوعات . نفس الأغراض الشعرية القديمة من مدح وهجاء أو عتاب ووصف وخمريات وهزل ، وربما وجد ما يمكن تسميته بالصوت الاجتماعى أو السياسى . والمعى الواضح لهذا أن كلا من شوق وحافظ لم يذعبا بعيدا عن البحرى وبقية شعراء العصر العباسى وربما الجاهلى ، فالموضوعات هى نفسها موضوعاتهم . ولكن يسمى أن لا يشطح ب هذا التصور الخاطئ ، وأن لا يظننا بعيدا . فنعقد أن قصائد الشعراء المعاصرين تكرر لمس الموضوعات القديمة بعض الدلالات والمصاميم ، فالبحرئى منه لم يكن صورة مطابقة من شعراء عصره ولا من الشعراء الذين سبقوه في الزمن . ولكنه كان معه مع ملامح تكرارية للتراث . وقد كانت لأغراض أو الموضوعات قائمة منذ العصر الجاهلى . وهى الموضوعات معبرة بجزئياتها التى لا تشابه ولا تتكرر عن التجربة الإنسانية من الحب والبغى والرجاء والوفاء والخوف من الموت ، أو الخوف على راق الأعداء . وعلى ضوء هذه الملاحظات فإن الشاعرين شوق وحافظ بالرغم من وضوح التقيد والتكرار في التجربة الموضوعية ابتداء من الخمريات والنبذ بالكلية ، وبالرغم من محاولة الشاعرين تقييد تجارب الشعراء القدماء وأساليبهم ، فإن قدرا كبيرا من تجربتهما الموضوعية - عند شوق خاصة - تبق مرتبطة بقضية العصر ، وي يسمى بالاحتياجات والسياسيات بوجه خاص ، بالرغم من الصلة الواهية بشاعرين معا بالنوع الاجتماعى والسياسى ومشاكل المجتمع ومهمته ، وانقصار قصائدهما في هذا المنهج على المحطة اللغوية ودوى الصوت .

إن الشاعر المعاصر ، مهما أوعى في عصره . لا يستطيع أن يتحلل من موضوعى حتى وهو ينطلق وراء المطلق التجريدى ، إلا إذا كان من هؤلاء الذين يرون الشعر نشاطا لغويا خالصا ، يتعدى عن قضايا الحياة ، ويعتزل في قوسه اللغوية عن كل تعبير هادف ومراعى . ولكن هذا التركيز على الموضوعى في الشعر لا يعنى أن يحل ديوان شعر . كما هو عند حافظ وشوق . إلى موضوعات معنوية ، بل حاية من الانفعال والنعانة والحب والرؤية الشمولية لا يبد . وهو عند حافظ أقل من القليل . لكنه يبق اندليل

الوحيد في شعر حافظ على معاصره وعلى مشاركته الحزنية في أوقات التجديد . ولعل النموذج التالى من قصيدة أنشدتها حافظ في حفل أقيم ببورسعيد (٢٩ مايو ١٩٦٠) لإعانة مدرسة البنات في تلك المدينة ، لعله أقرب النماذج إلى تمثل روح الترقية التجديدية في شعره . وهو يجمع بين النظرة الاجتماعية والسياسية

كم فاك يكابد عاشق ويلاقى
في حب مصر كثيرة السمات
بني لأحلم في هوىك صبا
بماصر قد خرجت من الأطواق
هى عليك من أوائك طليقة
بمعى كسرم حالك شمع راق
...

من في بريبة ظناء فيها
في الشرق على ذلك الإحداق
الأم مدرسة إذا أعددتها
أعددت شعبا طيب الأعراق
الأم زفر بن نعيمه الحيا
بالورى أوزق أيا يسراق
الأم أنفا الأسالة الألى
شملت مآثرهم مدى الألقاق
أنا لا أقول دعوا النساء سوافرا
بين الرجال يملن في الأسواق
يلرجن حبث أودن لا من وازع
يغزون رقبتك ولا من ولى
يفعلن أعمال الرجال لوأيا
عن واجبات نواص الأحداق
كلا ولا أدهوككم أن تسرفوا
في الخجب والتضييق والإرهاق
ليت نأزكم حل وجوافرا
عزف الضياع تصان في الأحداق
ليت نأزكم ألبالاً - بفضى
في السدود بين هادع وطباق
تشكل الأرمسان في أقدارها
دولا ومن على الخمود بواق^(١٢)

إن تناول قصة المرأة ومحاولة الربط بين هذه القضية وموضوع الحرية يمثل هذا التقدير من التجديد والمعاصرة هو الدليل الموضوعى على محاولة حافظ الإيمالات من أسر التقيد والتكرار . واجتياز الموضوعات القديمة وفى الشعر الأول من البيت الأخير من هذا المقطع تعبر

صادق وعميق عن قوة التأليف ومحاولتها قهر التشكلات الرسمية لشعره . والوقوف في وجوه الناس مدحا صاعدا محجب عنهم الرؤية الواضحة لفصية التطور الكامل

أما عن التجديد في الموضوعات عند شوقي فأنه مدى وأوسع عمالا . حيث يعبر على الدارس تجديد معالما هذا التجديد في قصائده بعناية ، فضلا عن النجاح غير المسبوق في تجديد معال موضوعات في مسرحه الشعري وقد تعرضت مرثية الكثرة للممد السيف من عدد من نقاد . وسب إليه هؤلاء النقاد من أمد الصعاب التي والمعوى مبدعها مخطومات عصر الاعطاش . فشاعر لم يرث سوى المشومات واليكوات ودوى الرتب العالية وهي نحو من انصاف ومن الصدق الشعري والحق . وهم - أي النقاد - بهذا التعميم قد أعملوا عددا من التناقضات في تعدد موضوعاتها ولما تألق تعابيرها الفنية . كالمراثية التي كتبها شوقي بعد مصرع رجب العربي الشهيد عصر المختار . والمراثية تجمع بين الرؤية موضوعية العميقة والتناول الفني المتطور وتجمع بين الرثاء الحزين والإشادة العالية بفصية التحرير واعتناق الأوطان من أجل الاحتلال . وهذه بعض آيات من المراثية المذكورة :

ركبوا وفالك في الرمال لواء

يسنهم الوادي صباح مساء

يا ويهم نصبوا صارا من دم

نوحى إلى جبل العذير البعضاء

ما عسر لو جعلوا العلاقة في غد

بين الشمس مودة وإعفاء؟

جرح يصيح على المدى . وضحية

تسلم الحرية المحسرة

بأنها السيف اهرق بالطلا

يكسر الجوف على الزماد مساء

لك الصعاري شمد كل مهد

أبل فأنن في السعدو بلاء

في ذمة الله السكرم وحفظه

جسد (برقية) ومنه الصحراء

لم تبق منه رحي الوقائع أعظما

نبل . ولم تبق الرماح دماء

كرويات سر أو بقية ضيم

بأننا وراء الساقيات هاء

نظر ابتداء لم يكن يغزو على

(تلك) . ولم يك بركب الأجواء

لكر آخر عبل حمى صهواتها

وأدار من أعرافها الحجلة

بأنها الشعب القريب ، اسامع

فأصوغ في عصر الشهيد رثاء؟

ثم ألحمت فاك الخطوب وحمرت

أذنيك حين تخاطب الإصغاء؟

ذهب السرعيم وانت باق خالد

فانقذ رجلك . وآخر البرعماء

ولوح شيوخك من تكاليف الوغى

واحمل على فتباتك الأعباء^{١٣}

أولى التجديد في اللغة

لعل أنظر ما كان يوحه شاعر العربي في بداية حركة التجديد . من آثار عذوب عصور الاعطاش أو عصور نغم النقي . مشكلة الازدواج النعوي الذي ما يرب قدره قدما حتى الآن فقد انسحب مساحة الفوه بين لغة الحديث ولغة الكتابة . والكتابة الشعرية بخاصة . وأوشكت لغة الشعر الجيد في بعض الفترات ولحقت أن تصبح لغة أجنبية . مما حدا بشعراء عصور الاعطاش إلى الجهد بالنقطة إلى أدنى مستوى ، في محاولة من الشاعر للاقترب من أبناء عصره الذي يعيش فيه . وهذا السبب وحده فقد كانت حركة الإحياء بالأساس حركة إحياء نعوي بمعنى الخاص بصيق . وعدد الشعر الإحيائي أن يبحث عن اللغة الصحيحة لخرق التي كانت سائدة في عصر الازدواج النعوي والذي

وه نكر حياء عصور الاعطاش . وانحصر العنصر عن وحده المحروس . قصرة على لغة الشعر وجعلها لغة ركيكة أو لغة وسطا بين العامية والفصحى . وإنما تعدت اللغة إلى النقي وإلى الخيل الشعري وساعدت على إبعاد العربي عن الشعر وعن لغته وتفكيره وأسلوبه . ومكن لتلك الجناية أن اللغة العربية الفصحى لا يرصعها الفصل العربي صميرا ولا يتدرب على أساليبها طعلا وصيا . ونتيجة لذلك كان لابد أن تسوء حالة اللغة ، ومن ثم تسوء حالة الأدب . ولا عجب بعد ذلك أن تسوء أساليب التفكير العقلي . وعلى صوره هذه الحقائق تبدو أهمية الشاعر الحقيقي . ذلك لأن الشاعر الأصل هو الذي يمتلك في كل عصر - فاصية لغته في أحدث ما وصلت إليه من دلالات . ليس ذلك وحسب وإنما هو الشاعر الذي حثك طاقة إبداعه ووعيا نوريا . يمكنه من مسح عذر لرم عن وجه اللغة . وتنقيب دلائل من صدق الاستعمال لمكر

وتجديد اللغة لانقي المخرج على قواعدها وأصولها . ولا يعني عظيم التركيب المنطوق أو الدلالي . وإنما يعني أن لا تنعزل اللغة عن حياة صاحبها . عن عصره وعن ثقافته . بل لابد للغة الشاعر أن تعمل صوة عصره وصالا عصره لاطلاق في عصر من العصور . كما سنحاول تبين ذلك فيما بعد . ويرب على ذلك قول كمال لطفه سمي أن تربط بعصر الشاعر . وأن فاحد يرون هذه بعصر وصورة ومعاد . وليس هناك مواصفات شعرية . أو فوه عذوبة لأساليب هذا الاستحسان . وليس هناك نص ما يسمى لغة شعرية ولغة غير

من القلق والمكابرة سوف يدع هذه الملاحظات إن لم يؤكد معها حقيقة موضوعية لا ينبغي أن تكون خافية عن وعي الدارس على الأقل ، وهي أن الشاعرين شوق وحافظ ، وشعراء آخرين من الجيل الذي ظهر بعدهما ، قد كانوا يمتلكون طاقة خارقة على تجاوز سبعة قرون أو أكثر من قرون الانحطاط الأدبي والنموى ، وصلت خلالها اللغة العربية إلى درجة من الانطفاء ، ولم تعد قادرة على الحياة والإبداع ، وغير قادرة على التعبير عن نشواق الإنسان وحسبه إلى آفاق جديدة مضمخة .

والآن إلى النص للعودة به من شعر حافظ بلفظه القاموسية التراثية ، وهو نص تم اختياره بطريقة عشوائية ، وهو جزء من قصيدة يرى فيها الشاعر صديقه للرحوم قاسم أمين :

لله قِرَّةٌ كُتِبَتْ من رجل
لو أنهلك هوالل الأجل
خُلِقَ كنفاس الرِّياض إذا
أُحسرت هبَّ العارض المظل
وشائل لو أنها سُزجت
بطبايح الأيام لم تحل
يُحسُّ الحامد غير منهم
جمُّ المراضع غير مبتل
بأدولة الأخلاق والسلسة
من قاسم في أوج الخلل
كيف انطويت به حل عجل
أكلنا نكون مصارع الدول
باطالما للشرق كُجَّ به
عس النعوس فُكَّر في (زُحل)
هلا وصلت سُرَّاء منبذلا
هل السعد تكون في الثُّفل
مالي لوى الأجدات حالبه
وأرى زُهوع النبل في عطل
فإذا الكنانة أطلعت رجلا
طاح القضاء بذلك الرجل
أو كذا أرسلت مرثية
من أدمي في إثر مرثيل
هاجت لي الأخرى فليكن نسي
فوصلت بين مدامع القل
إن عساني قيا فجمعت به
شعري فهذا الدمع يشفع لي
ولسعد أقول وما يطالبي
عند البديعة قول مرثيل
بامرسل الأمثال يهرها
قد عزَّ بعدك مرسل النش
بلوائش الآراء صالسية
يرمى بين مقائل المخطَّل

شعرية . وإنما لغة كل شاعر حقيق صيغة حسية بين وبين الواقع الذي يتعايش معه ويتحم به ، وبعبارة أخرى هي صيغة بين لحظة الإبداع ولحظة الوعي بالعالم الخارجي .

ومن خلال تتبع العابر لشعرية اللغة عند الشاعرين - شوق وحافظ - نجد أنها عن مدى ما يهيئها من تماوت في الثقافة واللغة يستحدثان لغة قاموسية مشتركة ، هي لغة الشعر العربي للوروث ، ومرداتها لا تنحصر على قدر لاف من التجديد ، وإن كانت عملية الإحياء ووصل الداعي بالخاص لا تخلو من محاولة جريئة ومن جهد خطير للتجديد . ولاستطيع أن أثبت أهمية دور الشاعرين الكبيرين وغيرهما من شعراء جيل مرحلة الإحياء إلا عندما نراجع أثر الدور العمري الإحيائي في من أتى بعدهم من الشعراء ، سواء شعراء المدرسة الرومانسية أو شعراء الحركة التجديدية .

وهنا يأتي دور توضيح أو تبيين الفارق بين اللغة القاموسية واللغة النابضة بالحياة ، حياتنا نحن لأحياء غيرنا من الناس في أي عصر من العصور ، وهي - كما سرى - لغة العصر ، لغة الرؤيا والتجربة ، وهي تختلف عن اللغة القاموسية الخزلة ، وعن اللغة الرومانسية المطامة المضمخة للشعونة بالتأني والألوان المزاجية . المقطع القصير التالي من قصيدة للشاعر سعدى يوسف .

للفن «بيان» هيا
وصلينا ،
ولقدما نلور الفكر والتنظيم
لقدما الخذور المرة الأولى ،
ولقدما الفر .

كل الكلمات في هذا المقطع عربية قديمة لكن الاستخدام جديد ومعاصر ، أو بتعبير آخر ظلال الكلمات في هذا المقطع هي ظلال عصرنا نحن ، وديسان ، التي يتحدث عنها بالكلمات بظلالها للعاصرة هي قرية فلسطينية اغتصبها العدو الصهيوني ، فصارت قى فلسطينيا مقذلا ، أو أنها صارت رمزا للقى الفلسطيني . والفناء والصلابة والنسور رمز للتصحيبات ، أما الخذور المرة فهي المحاولات الفاشلة التي تسبق المحاولات الناجحة وتسبق الفر الناصح . هذا ما قصدته نقاداً بأدلة المخلبة ، وهي - كما لاحظنا - لغة متوزنة متوقفة بتناولها الشاعر - إذا جاز التعبير - وهي في حالة توقد ، وبظل يشكل بها تجرث إهداء وحل غير مثال مسبوق ، واللغة في مثل هذا الشعر كالمرة في حياة الشعراء ليست واحدة ولا يمكن أن نكون كذلك ، وفي نفس الوقت هي امرأة واحدة من حيث المفهوم والتفاصيل .

ولكي نثبت الفارق - كما أسلفنا القول - بين لغة القصيدة المخلبة ولغة القصيدة الإحيائية فلا مفر من إيراد نص شعري لأحد الشعراء ، وليكن الشاعر حافظ إبراهيم حيث تقرب لفته أكثر من لغة زميله من لغة الشعراء القدماء ويكاد تجعل منه نسخة منهم ، بالرغم من فارق الزمن الذي يكاد يزيد على ألف عام . ولكن يبدو أنه من الضروري - قبل إيراد النص - أن نشير إلى أن قدرا غير قليل

لله آراء شأوتها

في الخالصين نوايسع الأول^(١)

ما الذي يمكن للباحث أن يجده في معجم هذا الجزء من القصيدة من مفردات غير تاريخية وغير قاموسية ، هل يستطيع أن يعثر على مفردة واحدة تنض مدلالة معاصرة أو تركيبياً لغوياً يعطى للغة إحصاء معبراً لما أعطته لغة البحري والشريف الرضي . وربما كانت لغة هذين الشاعرين أكثر اجتلاباً بالإيجاءات للبحث من هذه اللغة القاموسية الباردة الخاملة المتعولة من الكتب كما تنقل الأحجار القديمة من لبنان للتهمة لتستخدم في إقامة بيان أخرى . حقا إن الاستخدام الشعري للقاموس اللغوي هو ما يعرف بين الشاعر النكسر والشاعر الصغير . وما يعرف بين الشاعر وغير الشاعر . فالاستخدام الشعري يخلع على لغة إحساساً بابصا بالخيرية وبعضها ظلالاً لم يكن هذا من قبل

أولية التجديد في الصورة الشعرية

الفن في مفهومه العام - قديماً كان أو حديثاً - هو تصوير الحياة لادبية والشعرية فالرسام يصور بالألوان ، والمثالي بالخيال ، والشاعر يصور بالكلمات . والشعر في أحد تعاريفه المعاصرة هو التفكير بالصورة . والصورة الشعرية هي جوهر التعبير الفني في القصيدة العربية . وقد يبدو التعريف الحديث للصورة الشعرية كثيراً من تعريف علماء ، ويرجع من أن مصطلح الصورة الشعرية أو صورة اللفظ مصطلح حديث . صبح تحت مظلة ثقافة التأثير نصصحات سعد العربي والاختياد في ترجمتها . فإن الاهتمام بمشكلات التي يشير إليها المصطلح قديم . يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص الدعية للفن الأدبي . وقد لا نجد المصطلح - بهذه الصياغة الحديثة - في التراث البلاغي والنقدى عند العرب . ولكن المشاكل ونقصاها التي يثيرها المصطلح الحديث موحدة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول ، أو تميزت بجواب التكرير ودرجات الاهتمام . إن الصورة اللفظية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر . قد تصور معاهيم الشعر ونظرياته ، فتنير - بالتالي - معاهيم الصورة اللفظية ونظرياتها ، ولكن الاهتمام بها يظل قائماً مادام هناك شعر . يبدعون ، ويقاد يحاولون تحليل ما يبدعونه ، وإدراكه والحكم عليه .^(٢)

ومثل هذه الشهادة دلالة على التواصل والتأثير المتبادل بين الناصي والخاص ، وفقاً لشروط المعادلة الوجودية القائمة على التمدل المستمر في الوجود المستمر . ولأن حضور الأعطاط تعطل طاقة التعبير ولتتمدد فقد ظلت بعض نظريات القدماء عن الشعر أكثر تطوراً وهولاً للتمديد المستمر من نظريات بعض المعاصرين . يكفي أن يعرف أن عمداً من أولئك القدماء قد كانوا يرون الشعر أهم وأعظم من بحر النور ولقائه . وأن الصورة الشعرية . أو ما عتق عليها نحن هذه بسمية أو المصطلح ، قد كانت أهم العناصر التي تجعل شعر شعراً . ولأن شعراء الإحياء لم يتسجموا مع مثل هذه النظرية

هذه ظلت عنايتهم بالصورة الشعرية محدودة . أو مفقودة تماماً ، كي هو الأمر عند حافظ إبراهيم الذي لم يبرح متاح الشعر العربي القائم على الفكرة لا على الصورة ، وعنا محاول الدارس البحث في شعر حافظ عن صورة تختلف في تركيبها عن تركيب الصورة كما هي عند شعراء العصر العباسي على أحسن الأحوال ، بعكس شوق الذي شاطره الاهتمام بالصورة والفكرة وساهم في المنظومة والتركيب التقليدية إلا أنه حاول التردد في بعض الأبيات وفي بعض المقاطع ، سيما حين كان يسرح في ذاكرته كثيراً من الصور الشعرية الموروثة لأنى عام . أو أشق وأشد زبداء وصراخهم . وحين كان يثأر الصورة الشعرية في الأدب العربي لدى عاشره حقه من الزمن ، ومن هذا التأثير المزدوج خرج جديد شوق واستطاع أن يأتي ببعض الصور غير التقليدية . وإن يقرب - في بعض التجارب الرومانسية التقليدية - من النجاح الجديد كما في قصيدة أسس الوجود

أيما المنبجي بأسوان دارا
كأثريا تريد أن تفضا
اخلع النعل ، واخفض الطرف واسمع
لأخارل من آية الدهر غضا
قف بذاك القصور في اليم غزل
محمكا بعضها من الدهر غضا
كعداري أعف في الماء غضا
ساعات به وأبدين غضا
مشرفات على الزوال وكبات
مشرفات على الكواكب مغمما
شاب من حولها الزمان وشابت
وشباب الفصول مارال غضا
رب نفس كأنها نفس الغضا
مع منه الينابيع بالأمس لغضا
ودهاد كلامع فليت مرت
أعصر بالسراج والبريت وغمما
ومحطوط كأنها همد ريم
حسنت صنعة وطولا وعرضا
وضحايا تكاد غشى وترعى
لو أصابت من قنطرة الله لغضا^(٣)

إن هذا المقطع من قصيدة «أسس الوجود» يؤكد قدره شوق على ابتداع الصورة الجبرية التي تتلاحق وتسمى لكن تشكل الصورة الكلية . لكن هذا المقطع يكاد يبدو يتجلى في سياق القصائد التي يكون فيها ديوان شوق ، واستثناء بعض أبيات متفرقة هنا وهناك فإن شوق لم يحاول استغلال هذه القدرة . ربما يبدع نحو التقدمة والهاكاة ، وربما يخوض من الاقتراض من العوالم الشعرية غير المروية ولهذا فقد كان شوق الشاعر العربي الوحيد بين شعراء عصره لدى حاول إحصاء قدره على التحديث . وحاول صمدا الهروب إلى البدوة لغة وصوراً وأحياناً في الموضوعات . وكان الشاعر العربي الوحيد أيضاً الذي وجد صعوبة في لحم تمرده على القديم . وسد كان

والشكل مفهومها الحديث ، وإن كانوا قد عرفوا ما يقرب منها ، ابتداء من مصطلح «اللفظ والحس» عند الخاطب إلى مصطلح «النظم» عند الخرجاني ، وهي قصايا تحاول الإشارة من قريب أو بعيد إلى قصبة القلب والمكرة ، أو أسلوب التعبير ووجهة النظر التي يمر بها هذا الأسلوب

ولأنظر أن أحدا بعد كل الجدل الذي دار ويدور حول خطأ فكرة الفصل بين الشكل والمحتوى يستطيع أن يشير إلى موضوع الفصل إلا في مثل هذا المجال التقدي الذي يحاول توضيح معنى جديد أو قديم في إنتاج شاعر ما أو روائي ما ، فالعمل الأدبي - شعرا كان أو قصة أو مسرحية - يتألف من عناصر فنية ومعنوية مترابطة لا يمكن تزييقها أو النظر إليها معتمة متباعدة ، وكل عنصر منها يندمج في الآخر ويتخلل فيه ، ويتحقق معه كيانا جديدا موحدا له خصائصه وملاحظه وأبعاده .

والشكل الذي يتجدد مع محتواه ويتغير بتغيره مع كل تجديد يصيب الحياة هو دون شك أوضح ألوان التجديد في الأدب ، لأن التجديد في الموضوعات يحتوي في نواحيه القديمة ، ولا تظهر أهمية الموضوع الجديد إلا عندما يتلاحم مع شكله الجديد ، وقد أدرك كل من شوقي وحافظ - على اختلاف في درجات هذا الإدراك - أهمية التجديد بل ضرورة هذا التجديد ، وسأول كل منهما - كما رأينا - التجديد في موضوعات الشعر ، لكن هذه المحاولات ظلت قاصرة وغير منظورة . وكان شوقي قد حاول الخروج على القصيدة بخاتمة ، وبدأ في وضع الخطوات الأولى في بنية للمسرح العربي الشعري .

وقد حاول حافظ أن ينمض نظيره في مذهب إليه من أساليب التجديد في الشكل الشعري ، فكتب أو نظم مادها به منظومة ، تمثيلية ، استوحاها من ضرب الأسطول الإيطالي لمدينة بيروت انتقاما من الأتراك ، وكان ذلك عام ١٩١٢ . ويشير حافظ في تقديم المنظومة إلى أنه «قد فرس هذه الرواية بين جريح من أهل بيروت ، ودوج له اسمها دليل» ورجل عربي . وبين هؤلاء الثلاثة تجري حوادث المنظومة . وإذا كان مسرح شوقي الشعري يبعد كثيرا عن مفهوم المسرح الشعري الحديث والقديم فإن المنظومة التمثيلية التي كتبها حافظ تنبذ عن مسرح شوقي بنفس السافة التي يتبذرها مسرح الأخير عن أسلوب المسرح . وهذا نموذج صغير من تمثيلية حافظ

ليل

إني أرى من بعيد جماعة مقبلينا
لعمل فيهم تميرا
لعمل فيهم ممبا
العربي

هون عليك فحاشك إني سمعت أنبينا
أظن هسلا جرحا يشكو الأمي أو طميا
بسانه ماذا دهاه ياهله مخربنا

طالبا في هرسا وهو يكبح جياح عواطفه للعلقة نحو التجديد ليظل قدي يشرح رواسم الأقدمين ، ويستخدم ما يبرهم القلبية وإبداعية ويقدمهم في بناء الصورة الشعرية . ولو قد ترك موهبه العظيمة على سجيتها لكان أول المجددين الحقيقيين في الشعر شكلا ومضمونا ولما أفرغ طاقته العظيمة في تقليد القدماء وما كانهم والنسج على صوالهم ، لكي يثبت لمعاصريه أنه شاعر يحافظ يخرج من بين كتب التراث ، ولا ينجي من باريس ، أو من صفحات فيكتور هيجو بولامرتين ولا مونتس . وقد حاول شوقي صيف أن يجد مبررا في اتجاه شوقي نحو هذا النهج عندما دافع عن المعارضات في شعره ، وقد اعتبرها مجرد «نقطة ارتكاز تدلنا على أن الشاعر هو غاية شديدة بدرس الشعر العربي وعيونه التي سبقته . وهو درس انتهى به إلى فهم أسرار الصنعة ومعرفة أصولها معرفة جعلت النضر طليعه في أكثر مبادياته ، إن لم يكن فيها جميعا ، فقد تلقى أصول الصياغة العربية في الشعر ، ولم يبق هناك كلمة شاعرية أو لفظة موسيقية لم يعرفها شوقي . فقد أساط علما بكل الغوالب الصونية» (١٧١)

إن هذا التبرير يصح لو أن شوقي قد قصر اهتمامه على المعارضات في فترة الدرس والإعداد وفي بداية حياته حين كان بحاجة إلى أن يحدد أصول الشعر العربي القديم ، ولكي يتجاوز أساليب المراسم إلى المأخوذ ومن ثمة إلى المستقبل ، لكنه ظل مرتبطا بالتمودج القديم أو المثال السابق ، يحاكيه معارضا أو مقلدا ، حتى أنه قد طبع هذا البحر قدرته العائقة على التجديد ، في محالات كثيرة ، ومنها مجال الصورة الشعرية ، حيث التقرب معها الشاعر من مناخ قصيدة العصر كما في المقطع السابق ، وكما في أبيات تتناثر في بعض القصائد ، ومنها هذا البيت من قصيدة رثاء سعد زعلول :

شبعوا الشمس ومالوا بدمعها

فأحى الشرق عليها فبكاه

لست في المركب لا أفلت

«بوشع» همت فنادى فشاه

إن الصورة هنا ، في هذين البيتين تقرب من مجال القدرة على غنى الإحساس للمعادل ، والإيماء الذي يخلق اسم «بوشع» ، ذلك للنبي المهاب الذي أوقف الشمس عن اللعب حتى يتمكن جيشه هائلا من سحق الأعداء وتدميرهم ، وهو نفس المعادل الرمزي تقريبا الذي حاول الشاعر أن يتسله في صورته الشعرية حين تمنى أن يصبح «بوشع» وأن يوقف الشمس أو سعد زعلول عن الخيب ، حتى تشكل تلك الشمس مهمتها في تحرير الأرض ودمر الأعداء الغزاة . ومثل هذه الصورة المتحددة والمتناثرة في قصائد شوقي كثيرة ، لكن القليل منها فقط هو الذي ينص بالحد الأدنى من الإبداع والتجديد

أولية التجديد في الشكل :

لم يعرف العرب - إلى عصر شوقي - ما يعرف الآن بقصبة المحتوى

ليل

لقد ذهبه ليليا من خماره الخائنين
صبروا عليا الرزايا ثم بعثوا الله فيها
فحلفوا من أذه إن كنتم فاعلمينا

العرى :

لايسأسى ، ونجد أرائك فيها ركنينا
أبشر فإنك نساج وأصير مع الصابرينا

الطيب :

أراه : إلى أراه بالموت أسمى رهينا
جراحه بالهبات نعي الطيب الفطينا
ومن قريب سيقضى طغر الشباب حزينا (١٨)

وقد انتهت القليلة المنظومة بوظة الجريح ، وكانت - كما يبدو - المحاولة الأولى والأخيرة لحافظ إبراهيم في مجال المسرح وفي مجال التجديد في شكل القصيدة العربية . أما شوق فقد كانت تجربته أوسع في مجال الشعر المسرحي ، وكان أول رائد يقوم بحركة تجديدية في الشعر العربي جعلته قادرا على استيعاب الأسلوب الشعري المعاصر الخارج عن القصيدة المئابة المفردة للصوت ولم يكن يكتف بغير الحكاية أو القصيدة القديمة على السرد ، لكنه مضى إلى أبعد من ذلك إلى إدخال لغة الحوار وإلى استخدام المونولوج وإذا كان شوق قد فشل في امتلاك وهي تام بالمسرح ، وعجز عن فهم جوهر الدراما فإنه بمسرحياته السبع قد أثبت صدقه في التزوع إلى التجديد ، وكان رائد هذا السوع من التجديد في الشعر العربي .

هوامش

- (١) رفاة الطهطاوي : غليص الإريز ، ص ٧
- (٢) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر دار الكتاب العربي ، ص ٢٢
- (٣) طه حسين : حافظ وشوق ، المؤلفات الكاملة القسم الأدبي - دار الكتاب اللبناني ص ١٩٣
- (٤) نفسه ١٩٥
- (٥) أسعد الحولي في كتاب حياته (وطنية شوق) وليس الكيال كتاب (صغير عن مجلة قرا) عنوانه (شاعر الشعب) وحيا مليئا بالإسره في التبد
- (٦) طه حسين ص ٥٠١
- (٧) نفسه ص ٥٠٤
- (٨) نفسه ص ٥٠٩
- (٩) عباس محمود العقاد ، الديوان ، ص ٩٠ مطبع دار الشعب القاهرة .

ولم يقتصر جهد شوق التجديدي - في مجال الشكل - على الخروج بالقصيدة العربية من مجال المئابة والصوت للفرد ، وإنما حاول في مسرحه الشعري بخاصة أن يزاوج بين البحور ، وأن يفيد من جزواتها فائدة حققت بعض التغيرات الشكلية ، مما دفع ببعض النقاد إلى القول بأنه قد وجاء بأوزان جديدة لأعهد للعروصين جاء . (١٩)

ومن ذلك قوله في مسرحية محزون ليل :

زيد مصادق قسيس ولا
إلام يساليس لاططبخ الحما
ومن للرحمة ذاتها :

هلا هلا هيا اطوى الفلا طيبا
وقلربى الحيا لبللارج الذهب
وفي مسرحية مصرع كليوباترا :

ملككتي دهي هذه السفسكر
جند رومة يمسجد البئر
في مسهلها يسكر البئر

وسواء كان هذا الاتجاه تجديديا في الأوزان وخروجيا عن محور الخليل وعزواتها ، كما ذهب إلى ذلك الدكتور طهانة ، أو أنه لا يعدو مجرد تصرف ماهر في حدود البحور الموروثة واستغلال جيد يعتمد على التماهييل الأساسية لكل من بحرى البسيط وللتدراك ، فإن الشاعر الكبير قد استطاع أن يجعل القصيدة العربية تستجيب لقدر غير قليل من التجديد في الشكل ، وأن يطورها لتكون قادرة على تمثيل روح المسرح ، بما تقدمه من مادة درامية أولية لا تنحصر من الجهد والمعاينة ولا تخرج من قدر من الجودة .

(٩) ديوان حافظ إبراهيم ص ١١٩ ، دار العودة بيروت .

(١٠) نفسه ، ص ١٠١ .

(١١) شوق ضيف ، شوق شاعر العصر الحديث ، ص ٨٧ ، دار المعارف بمصر ط ٢

(١٢) ديوان حافظ إبراهيم : ص ٢٧٩ .

(١٣) ديوان شوق : ص ١٧ دار الكتاب العربي بيروت .

(١٤) ديوان حافظ : ص ١٥٩ الجزء الثاني .

(١٥) جابر حبيب ، الصورة الفنية ص ٥ مقدمة ، دار المعارف بمصر .

(١٦) ديوان شوق : ص ٥٧ .

(١٧) شوق ضيف : شوق شاعر العصر الحديث ، ص ٨٠ .

(١٨) ديوان حافظ إبراهيم الجزء الثاني ص ٧٣ .

(١٩) بلوى طهانة - التيارات المتغيرة في النقد الأدبي ص ٢٨١

تَعَبِيَّة

تَكْوِي

وَحَافِظ

تَبِيْلَة إِبْرَاهِيْم

مِثْلُ السُّؤَالِ عَنِ مَعْيَارِ مَوْضُوعِي يُقَاسُ وَفْقًا لَهُ النَّجَاحُ الْأَدْبِيُّ . وَيُفَسَّرُ سَمَرُ بَعْضِهِ عَلَى الْبَحْثِ الْآخَرِ مِنْ نَاحِيَةِ الْقِيَمَةِ الْفَنِيَّةِ . وَقُدْرَةُ هَذِهِ عَلَى الْإِنْتِشَارِ رِمَانِيٍّ وَمَكَانِيٍّ أَكْثَرَ مِنْ الْبَحْثِ الْآخَرِ . مِثْلُ هَذَا السُّؤَالِ الشَّاعِلِ الْأَوَّلِ لِلنَّقَادِ مِمَّا اخْتَلَفَتْ مَنَاجِمُهُمْ وَتَبَايَهَتْ طَرَفُهُمْ فِي التَّحْلِيلِ .

أَلَمْ يَفَكِّرْ إِبْرَاهِيمُ السَّلَامُ الْحَمَمِيُّ . أَوَّلُ نَاقِدٍ مَسِيحِيٍّ فِي تَارِيخِ الْفَنِّ الْعَرَبِيِّ . فِي أَنْ يَضَعَ مَعْيَارًا مَوْضُوعِيًّا يُقَاسُ بِهِ قِيَمَةُ الشُّعْرَاءِ عَيْثُ يَتِمَكَّنُ مِنْ وَضْعِهِمْ فِي طَبَقَاتٍ ؟ وَإِنْ ذَلْ هَذَا عَلَى شَيْءٍ فَإِنَّمَا يَدُلُّ عَلَى أَنَّ النِّقْدَ مِنْ أَقْدَمِ الْعُصُورِ يَسْمُو إِلَى الْكَشْفِ عَنِ سِرِّ الْعِلَاقَةِ بَيْنَ الْمُبْدِعِ وَالخَلْقِ . بِقَدْرِ مَا يُحَاطَلُ أَنْ يَحُلَّ فَهَلْ هَذِهِ الْعِلَاقَةُ فِي الدَّرَجَةِ

وَقَدْ بَدَأَ أَدْرَكَ نَقَادَ الْعَرَبِ كَذَلِكَ أَنَّهُ قَدْ تَكُونُ لِشَاعِرٍ مَا شَعْبِيَّةٌ تَفُوقُ شَعْبِيَّةَ غَيْرِهِ مِنْ شُعْرَاءِ عَصْرِهِ . فَقَالُوا عَنْ لُتَّى الْعَبَّادَةِ الْمَشْهُورَةِ : « ثُمَّ جَاءَ الْمُتَنَبِّيُّ فَلَأَى الدُّنْيَا وَشَغَلَ النَّاسَ » وَهِيَ عِبَارَةٌ - فَضْلًا عَنْ أَنِهَا لَمْ تَنْطَلِقْ عَلَى غَيْرِ الْمُتَنَبِّيِّ مِنَ الْمُرْزِقِينَ مِنْ شُعْرَاءِ عَصْرِهِ - تُشِيرُ إِلَى مَعْيَارٍ نَقْدِيٍّ جَدِيدٍ يُمْكِنُ أَنْ نَسَمِّيَهُ شَعْبِيَّةَ الشَّاعِرِ

وَقَدْ لَا يَكُونُ مِثَالَيْنِ إِذَا عُنِ اسْتَحْدَثْنَا هَذِهِ الْعِبَارَةَ نَفْسَهَا فِي الْحَدِيثِ عَنْ الشَّاعِرِ شَوْقٍ بِصَلَةِ خَاصَّةٍ فَنَقُولُ : « ثُمَّ جَاءَ شَوْقٌ فَلَأَى الدُّنْيَا وَشَغَلَ النَّاسَ »

عَرَبِيٍّ مِنَ النَّاسِ الَّذِينَ يُمَثِّلُونَ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ وَجْهَهُ قُوَّةَ مِثَالِهِ . تَنَتَّ لِلشَّاعِرِ قُدْرَتُهُ الْإِبْدَاعِيَّةُ مِمَّا تَعْدُوهُ فِي الْحُكْمِ عَنِ آرَاءِ الْأَفْرَادِ . وَمَعْنَى هَذَا أَنَّ الشَّعْبِيَّةَ هِيَ تَحْقِيقُ لِلْعَمِيَّةِ الْفَنِيَّةِ فِي أَعْيُنِ مَظَاهِرِهَا . ذَلِكَ أَنَّ الْإِبْدَاعَ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ يَكُونُ قَدْ دَنَى وَطَفَتْ الْإِحْتِيَاجِيَّةُ لَدَاهُ كَمَا سَلَّمَ صُلْحًا يَفْصِلُ النَّجَاحَ الْعَلِيِّ عَنِ مَبْدَعِهِ .

وَالسُّؤَالُ عَنِ الشَّعْبِيَّةِ يَتَجَاوَرُ السُّؤَالُ عَنِ مَوْطِنِ الْإِبْدَاعِ . ذَلِكَ لِأَنَّهُ إِذَا كَانَ لِكُلِّ شَاعِرٍ مَحَالٌ خَاصٌّ لِإِبْدَاعِهِ . فَإِنَّ الشَّعْبِيَّةَ مَعْنَى تَجَاوُرِ النَّحْتِ فِي الْفَنِّ دَانَهُ . إِلَى مَا وَرَاءَ هَذَا الْفَنِّ : أَيْ إِلَى الْإِمْتِنَادِ لِإِبْدَاعِيٍّ الَّذِي يَرْبِطُ . لَا بَيْنَ الْفَنِّ وَمُتَلَقِّهِ الْفَرْدِ - سِوَاهُ كَانَ هَذَا الْمُتَلَقُّ مَتَدَوِّقًا عَادِيًّا أَوْ مَتَدَوِّقًا عَالِمًا . بَلْ بَيْنَ الْفَنِّ وَجَمْعِهِ

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى يصبح جزءا من عالمه . وقد لا يكون الأمر مثيرا للدهشة إذا سيطر نتاج أدبي على جماعة من الناس تعيش في زمان محدد ومكان محدد . ولكن الأمر يكون حقا مثيرا للدهشة إذا ظل هذا النتاج بأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه . وخاصة عندما تتغير المعايير الفنية في كثير أو قليل

٢

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما « العالمية » و « الشعبية » . وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا . فإن لاختلاف بينهما كبير . ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق لتعبر شكلا الاصطلاحين لتدرك الفرق بينهما لأول وهلة . فالعالمية سبة إلى العالم ، والشعبية سبة إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض في أى زمان . فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاليت عليه أعصر غزوبلة . ويرتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب . بصرف النظر عن أثرها انحصارية التي تعيش فيها . أما الشعبية فهي قيمة ترتبط كل الارتباط . بالانحصارية التي تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى نوحه من أن العالمية تبدو . في هذه الحالة . أوسع نطاقا من الشعبية . فإن الأسباب التي تؤدي إلى شعبية نتاج أدبي ما أكثر . وهذا من ثلث إلى تؤدي إلى العالمية . على أنها نود . قبل أن حرص في تفصيل هذا الموضوع . أن نلتق ببدى الأمر حول مفهوم الشعب

وقد ينصب بعض الناس - ونحن نبحث في شعبية شوقي - أن مأخذ في شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لحدث الشعر الأدبي الذي تلتصق به صفة شعبية منذ الأزل . وهو لأدب الشعبي . على أنها نود أن نعلم هؤلاء ، ونقرر أنه لا يعبأ في هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب . ولا يعبأ لغة هذا الأدب . وإن كنا نعتبرها ككل الاعتزاز . بل يعبأ أن نشرح مفهوم الشعبية في إطار الأسباب الخفية التي تجعل التعبير ملكا لجماعة كبيرة من الناس . حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستلهم هذا التعبير في الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصي . وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد في جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير في شكل حكايات أو قصص بصرية أو رموز . وقد يشكل في أعين عبي كل جوانب الحياة . أو في أحوال ماثورة . وقد يشكل في شكل حركي أو إيماعي . أو في نماء من السوك . وكل هذه الأشكال ليست سوى تنوعات نظام متكامل هو ما يطلق عليه النقاد مصفى لشعب من شعوب . وقد كانت انحصارية نظاما متكاملا موصولا من ماضي إلى الحاضر . إلى المستقبل . وإذا كان هذا النظام لا بد أن يصاحبه في لغة أو في مجموعة من النصوص التي تعتمد معاه هذا نظام . فإنه تفرغ عن هذا مصفى . فاستبان تتجدهم مصفى . معاه الشعبية على مستوى التعبير الشعبي أو على مستوى التعبير الفردي سواء

أما النقطة الأولى فهي أن الكلام عندما يتشكل في إطار من التعبير الأدبي الفني فإنه يصبح نظاما فوق النظام الدعوى . أى أنه يتدرج في إطار نظام انحصاري شامل . وعندما تصبح للنص قدسة التسم والقانون . أى أنه ينتج عنه زلف . ويتعلق به حصصه . وهذا هو اندفاع الحكي الأول وراء خلق الجماعة تعبر من النصوص وحفظه وردده

وأما النقطة الثانية فهي أن مثل هذه النصوص . التي تعد تراكمات من الماضي والحاضر . ليس لها صانع المادية . من مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان المحددين يعيش فيها . الجماعة وتعتبر آخر نقول إن مثل هذه النصوص تلي عنها صفة العالمية وتلتصق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسي بين مفهوم العالمية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية . فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنساني إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية لمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءا من الكيان انحصاري الذي يعيشه شعب من الشعوب

٣

ومن هذه المقولة الأوبية تأتي إلى المقولة الثانية التي نرتب عليها . وإن لم يبرهن عليها بعد . وهي أن ما خلقه شوقي من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فيه حريه . بل إن هذه النصوص تتعدى كدهم . حريه تتصاحبه بكنة صفة . أى يصبح هذا صفة على أن تكون هذه ذات نصوص دعوى

وإذا . لأن . تتوسع في هذا ظهور . واضع في الحجاب على اندواء الربط . من حيث مفهوم الشعبية . بين النص الذي بعد برنا انحصاريا يحفظ ويردد . والنصوص التي جعلها أمير الشعراء

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والائتاف حول مجموعة من النظم الثمرية التي تنظم وتتكامل مكونة شكل الحياة . وإذا كان الائتاف يتم أولا حول مفاهيم حقيقة صينية . فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد . كما أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات لتداخلة أسوبا . أو تعبر آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤنسب» نظام جوانب وليست العلاقات للتداخلة علاقات مادية محسوسة . بل هي علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة . مادى منها وغير مادى . والمثل منها والمبني

وإذا نحن أنقيا نظره شامدة على باح شوقي شعري . ومنه والمسرحة . وحدها في حتمته يجرى . منه نصوص حبيد . معنى . شوقي . يمكن مفهومه كشكله مدانة حافية . فحين لا نكاد نحس مشكلة دنية وحيدة في كل شيء نصصفه . . فحكايات همد سوز همد حرسه . وه تكون وسيله صعه عن هذه همد هي مكتوبه . على كاد التعبير عنها عن ضرس . بعد من خلال الاصطلاح على نظام . وقد كاد قد راب . انصاف الذي يعيش في إطار شعب

المتصلة ، ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا بأصـ
مع الجماعة ، وإذا فهنا الأداء بهذا المعنى ، فإنه يستطيع أن يقوـ
الأداء هو من توصيل النظام ، ومن الممكن كذلك أن يسمى «أداء»
المؤدي فإن الحياة ، وأن يطر إلى مه وسلوكه بوصفها أداء ، لأنها
في الواقع أداء وتمثيل للعملية الحاصرية

ويتفق شوق مع المؤدى الشعبي في هذا ، هذا معنى العام لمفهـ
الأداء ، ووصفته فهو منه ، كان في حالة أداء في مسرح مخصوص
المأصـ ، وهو منه ، مثل الخدمة فيه ، أنه محرم ، من أن الحرية
تكون في أشد الحاجة إلى ما معها مع نفسها ، وإلى أدائها المعنى ،
خاصة عند الإحساس الشديد بلومى القوق ، ولا تكون مهمة
الأداء في هذه الحالة مجرد التوصيل ، بل الإثارة إلى حد المشاركة

ولا تمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عند يستند المؤدى في مه في
المعيار الحصارى الذى تأخذ به الجماعة مستندة لـه ، في عندما
نظر وعين مه على الماضى وعين على الحاضر ، فإن جميع المؤدى في
خلق الموضوعات والمواقف والحدود ، استفاد من تراثه ، ووضعها في
قالب جديد يسير تيار النشاط الحصارى الذى تعيشه الجماعة في
عصره ، فإنه يجمع في تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى ينع
عليه ونعس به الجماعة في أصق أفعالها ، وهذا يسر لنا كيف أن
الأداء لا يحدث مرة واحدة ، بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان
الشعبى ، وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع ويبدع فيه
طاقة كبيرة من مكونات الوعي الجماعى .

ولقد كان أداء شوق لعملية الإبداع بوصفها استثمارا لرصيد
التراث وخلق جديد في الوقت نفسه عملية مستمرة ، بطورا يكون
هذا الأداء من خلال ما امتزج مكبانه من رصيد شعري هائل ، وهو
يخضع نفسه في أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره ، وقد
يتمثل به هذا الرصيد في شكل قوالب لغوية جاهرة ، أو في إيقاع
موسيقى محسوس يردد في نفسه ، ولكنه ، في كل حال ، لم يكن يسير
عنه للقوة المهيمنة لأمر التراث ، بل كان يشت على مداوم قدره
على التحرر من عملية الربط المنقيدة إلى عملية الربط الحرة ، وبـ
يكون الأداء تمتد لترويات التي تتراوح على ذاكرته حول بطولات
توجدية قديمه ، وهو يخلق هذه البطولات التمودعية مرة في
بعضها الأصـ ، ومرة في بعض التاريخى ، ثم يعيدتها آخر وهو
بمرحـ همه حصارى معاصر ، يود فرغ من الأداء تخيل يتوحد في
شكل مسرحى أو قصصى أو شعري ، تحرك بدعته تتوحد حر
عديم ، وهكذا ، وهذا كان شوق مؤدنا بها ، أو كـ ، هذا جيد
في كل حصـ من فترة يبدعه حصـه

وعند كان في أدائه مستمر محدد ، عملية حصـ به في بعد
ذكرى ، كيات وحبـ من مأصـ في الحاضر ، ويصل هذه
الـ كيات تخرج على ألبان لى بدعته حتى يصل عهد سـح
جديد ، مه غير مأصـ وهو الحاضر ، وأمل مستقبل

من لشعوب هو خلاصة تركيبه حصارية معينة ، فإن شوق الذى يعد
تكوينه بنفسى وريث حصارية معينة ، ثم تكوينه الثقافي أكثر أدـه
عصر الحديث استيعاب مكونات مخصوص هذه الحصارية ، كان يطور
في ذلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى خاصة والعربى
بعمـه

وإذا كانت الحصارية تعنى التراكبات المعرفية التى تصل إلى حد
لاملاء ، وأن هذا الاملاء يثرى النظام المنسبط بمصوص مختلفه ،
فإن العمل حصـ به لا تقلب عند التراكبات المعرفية التى تصل من
مأصـ من ، ثم تكتمل بإعادة صريح والتوزيع ، لأن الحصارية
لا تعنى الذات ، بل تعنى إعادة النظم على الدوام ، ولكن ما يفرح
من هذا الاملاء ، ثم يختار من بين مواد التذكر ، وقد لتعديـ تشارية
ربطه بالموقف الحصارى بقاء ، وهذا فإن من يسـ من مع
بخصوص الحصارية يكون على وعي دائم بأنه يرى في حصـ ما يتفق
وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به ، إذ
إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة ، وبهذا يكون هذا
للإنسان المردد للنصوص ، الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة ،
عامل استمرار للحصارية ، أى بعد جزءا من ديبانها التى تمثل في
الارتباط بالنظام والعمل على تغييره في آن واحد

وبدا عن قرنا بين عملية ترويد النصوص في الحياة الشعبية
والدافع وراءها ، والدافع الذى كان يدفع شوق إلى الاستقاء من
مبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته ، إلى موضوعات
مـرحياته وقصصه ، فإنه يجد أن كليهما يعيش العملية الحصارية
لمستمرة بكلاهما مشغول بعملية التذكر ، تذكر تراث الماضى الذى
يحدث في شكل نصوص مروية ومدونة ، وكلاهما يتفق بها ما يعين
عن الحاضر ، أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر
الدائمة ، لصالح الحاضر الذى يتغير في الإنسان الإحساس الدائم
بالفوق ، وذلك من أجل مستقبل مأمول ، وبتعبير آخر نقول إن كليهما
يتأمل الماضى من بعد جديد ، وهو لا يتعامل معه في حد ذاته ، بل
يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه ، وبهذا استطاع شوق أن
يراصل العنبة الحصارية من خلال هذا التفاعل العميق معها ، كما
استطاع في الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكبات المعرفية
حصـا آخر ، عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماضى حركة إغناء
لأشكال لغوية ، وصور فنية ، ورموز أسطورية ، بل طقوس دينية

4

ولم يكن شوق يطر إلى الدور الحصارى للعملية العبة بوصفه
مجرد تذكر بآنى فهو الخطر لرصيد الماضى ، بل إنه كان يطر إلى
إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحصارية ، وإذا ذكرنا كلمة أداء
فإن يود أن يوضح معناها ووضعها بالإيجاز إلى ما يعبه الأداء المعنى
في الحياة الشعبية ، وهو ما يسمى اصطلاحا performance
والأداء الذى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحصارية

وبهذا تحدثت رسالته الشاعر بكوبها رسالة كوية إلى جانب كوبها رسالة اجتماعية . وهذا هو قضا الإبداع على الدوام . على أنها إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن يورين هما نصبة والتاريخ . فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثابنتين أحريين هما الطبيعة والتاريخ . ولما يصدد عديد المناهج المسممة لتكون والطبيعة والتاريخ . ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوق أنه شاعر الطبيعة الأول . ولا شاعر لتكون الأول . بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول . ولكن . لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو الخيل بها في مواقف عصرية مثابة . لما تحققت لشوق تلك الشعبية . ذلك أن الشعبية مفهومها الحصارى . كما سبق أن ذكرنا . لا تكون إلا من خلال الالتحاق على عدم يصنع في أشكال حية يصطليح عليها . ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية محسب . بل إلى هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تناسك إلا في إطار نظام كوي . وهذا هو السر في صرامة النظام وحديثه في أن واحد

وستطيع أن تقول إن التاريخ عند شوق كان له مفهوم خاص فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً . أي أن التاريخ أصبح مستودعاً للنظام الأمثل

٦

وعندما يسط التاريخ للشاعر منه بحث اقتراب المصطفى من الخضرة . بدأ الشاعر يعيش في شمره لعبة احذل بين المصطفى والحصار الغائب . أي لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب . واللغة فضلاً عن أنها حصارية (ذلك أن حاصر الحياحة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد في المبدأ الزماني والمكاني) . فهي أيضاً لعبة كوية . فالهدف منها ليس إدراك المماثل بين الأشياء في الماضي والحاضر . بل هو إدراك حقيقة الأشياء . والحقيقة محاسن الكون . وهذا هو لانكس عن الظهور في هذا المكان أو ذاك . وفي هذا الزمن أو ذاك^(١) . ولهذا فإن المصطفى عندما كان يتزاحم مع الشاعر . كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كنزاً لحقيقة الحاضر . أو يجد به كنزاً حقيقياً كلية

لنظركم اقتراب المصطفى من الحصار في موقف من المواقف عند شوق . فأخذ يصاحبه بالمماثل بين الأديان إلى أن اختزن الموقف الكوني للإنسان القديم والحديث في نقطة :

رب شقت العباد أزمان لا كـ

حب بها يندى ولا أنبياء
ذهبوا في الهوى مذاهب شتى

جميعها الحقيقة الزهراء

فإذا لقيتم قوماً بها

فله بالقوى إليك اهتداء

وإذا آلمسوا حميلاً بتـ

يد فإن الجبال منك حياء

وبذا كما قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعية البدع الفرد . أو بالأحرى شعية شوق . في إطار تحديدنا لمفهوم الشعية كصاها الحصارى العام . فإننا يمكننا أن نتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوق نفسه وفي فنه هذا المفهوم ؟ وبعبارة أخرى : كيف استطاع شوق أن يتجاوز مفهومات فنه التأثير في الجمهور المحدود برمائه ومكانه إلى جمهور أحرص يعيش في نفس المكان ولكنه تجاوز رمه ؟

فإننا إن أسلية النظام . أي وضعه في أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام . هي الصياغة للحفاظ على النظام . أي على شعية الحياحة في إطار صاها الحصارى . حيث أن الأساليب الفنية التي تكون ماثلة في ضمير الحياحة على الدوام . هي التي تحفظ لها صحتها براء النظام . ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط . فلا بد أن تكون القوة الفنية التي تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة للتسلط . لأنها لو لم تكن كذلك . لتفقدت سر تعلق الناس بها . وبعبارة أخرى نقول إنه إذا كان النظام أسلوباً مثالياً في الحياة يستقي إليها اللغة التي مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة في هذا النظام يسمى أن تكون مثالية . ابتداء من اللغة في حد ذاتها . إلى الرموز والتأديج القديمة ثم إلى المعيار والقيمة . ومعنى المثالية أن يجمع كل هذا المعيار التاريخ لا المعيار الفرد . وهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية . ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف . كما تكون حياحة الكثرة محرو أكثر من أمراء الفلة

وكان شوق يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك في نفسه . وظل وعيه برسالته يسوم مع عو قضاها . وكانت ثقافته تنمو من داخل برائه ومن داخل حصارته لا من خارجها . بل إن ما استوحىه من ثقافة شعالم العربي . لم يكن له أثر إلا في إطار رصيد تراث الحصارى . ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قصت أن يشأ شوق في قصر الحاكم . فإنه مع عو حسه المعنى . وما صاحب هذا الحس من نوتر . بدأ إحساسه بالعربة من هذا الجو الكهوفى يتزايد وهذا يصير لنا كيف أنه بعد أن قصى مدة وجيزة من عمره بقول فيها شعر الولاء التقليدى . استجاب لجرده الداخلي . ليقيه من أن صه ليس ملكاً لمطالب الحياة اليومية العاجلة . بل ملكاً للحياحة والتاريخ . وفي هذا يقول شوق : «والحاصل أن إنزال الشعر مرة حرة تقوم بالمدح ولا تقوم بعيره . تجربة يحل بها وينبأ بها الشعراء . إلا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليثقوا بجمده ويصنوا بوصفه . داعي فيه كل ملعب . آسدين منه بكل نصيب . وهذا الملك هو الكون»^(٢) . ويقول مرة أخرى معبراً عما كان يهمه من رسالة النص : «ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السيل من أول يوم . وعلمت أني مشول من تلك اللعبة التي يؤتيا الله ولا يؤتيا سواه . وأني لا أزدى شكرها حتى أناظر الناس غيراتها التي لا تحدد ولا تعد»^(٣) .

وإذا انشأوا التاليل هرا
فإليك الرموز والإعلاء
وإذا قلدوا السكواكب تريا
با لك السنا ومنك السناء
وإذا ألخوا السبات لن آ
لار نسماك حسنه والنقاء
وإذا جموا الحبال سجدوا
فالمراد الخلالسة الثمراء
وإذا تُعبد الملوك فإن الله
ملك فضل محبو به من تشاء
وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأقواء
وسباع السماء والأرض والأر
حام والأمهات والآباء
لسملاك المذكرات عبيد
خضع وللؤنسات إساء
رب هذى عقولنا في صباها
نلها الخوف واستباها الرجاء
لعمقناك قبل أن تأتي الرمت
نُسل وقلمت عبك للأعضاء
والتمعن في هذه الآيات لا ينحى عليه البناء الذي يظلم عليها ، قد
طلت الآيات تنوع بين شطرين ، شطر ملك الماضي وشطر ملك
للمحاضر ، إلى أن يصير الماضي في الحاضر بما يثل الحقيقة ، ومن أن
الإنسان مخلوق من عينة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا
التكوين لا بد أن يؤدي في داخل النفس الإنسانية إلى عشق للقوة
الكوبية في كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك التائل بين جزئيات لثافي والمحاصر إلى حد
الكشف من النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم
بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشار إليه ، بل يدرك من خلال
صنية الربط والتشبيك الذهني . وهذا تتجاوز عملية التخليل مجرد
مقاربة بين موقعين لتدخل في الإطار للفرق الذي يحتفظ للدال
بتفسيره من ناحية ، ويصح من ناحية أخرى المجال للتخليل الخيال
الذي يدرك أن تمثيل هذا الشيء يعنى قائلته لأن يتكرر حدوثه
يقول الشاعر في قصيدته الشهيرة «كار الحوادث» .

بست فرعون بالسلاسل نحى
لُزج النهر عربا والخلفاء
فكان لم يهن جودها النهر ولا صار عطفها الأمراء
أنطيت جرة وقيل إليك النهر قومي كما تقوم النساء
فشت تظهر الآباء ونحى الد
مع أن تترقى الغراء
والأعاصى شواحي وأبواها
بيد الخطب صخرة صماء

فأرادوا لينظروا دمع فرعو
ن ، وفرعون دمعهم العفاء
فلزوه الصديق في ثوب ففر
يسأل الخممع والسؤال بلاه
فبكي رحمة وما كان من يكي ولكها أراد الولا
وكما يحزن التاريخ مواقف مثابة ، يحزن صميم الجماعة بحسب
عميقا نظام الحياة الخالي . وهذا الحس الخاص بنظام الحياة لا يتنى
قط في حياة الجماعة ، بل هو - على العكس - ينعمر في كل لحظة
عندما تتدعي الأحداث . وقد كان شوقي يحزن نظام الجماعة في
حبه بقدر ما كان يحزن التاريخ في ذاكرته . وما هو ذا يشتمل بما
يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك في موقف
من مواقف مسرحيته «على بك الكبير» . فهناك صوت مصري
متحور يشكو طيان الباطل ، لمصرى آخر مثله . ويرد عليه الصوت
الثاني مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود بها تنادى الباطل ، لأن الحق
نظام كوني وإن غاب زمنا عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام
سابق :

ما قد دهالك دهسان
ومثلل شأنك شأن
أنبت طسطا لشطن
وكان نحى أنسالى
عرجت مها مع اللب
للمسلا طلسان
فر فوق طسطن
من لا يسرى ويسران
أهنا طلسبه صلاح
في صورة الشبسطيان
فصاح في قعدا ترجل
للفد سرفت أنسالى
عندك يرد صوت آخر عليه متسائلا :
وما جرى ؟
بكل الأول حديثه بقوله :

قلت له
بل الألمان لي أنسا
فقال ذلك أمس
إلا إيا السبوم لئنا
بل هي لي وحدي فدعها لي وامض من ها
ثم ومسك بيده
كسأها كفا الشمس
ثم اعطى ظهر الألمان
للسكن ... لم يسر
حتى سمعت هبلة
وصرخة من الشهر
وأبصرت عسكيا وراء
الطليل آية القدر

حـمـلـيـة جـيـشـيـة

مـشـل جـيـشـيـة
فـيـه جـيـشـيـة
وـجـيـشـيـة عـلـى جـيـشـيـة

في عمله المسرحي . إن الشخصيتين قد ثبتتا في التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنها لم تثبتا في عمل هي متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عترة قد تكاملت في إطار السيرة الشعبية التي لا بد أنها كانت تروى في عصر شوقي ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفني الرسمي الذي تصبغه قيود تاريخية ودية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوقي في بحث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالا حصاريا عربيا ، وكأنما شاء بذلك أن يكل ما أعطاه التاريخ .

عل أنه إذا كانت الروايات القديمة التي حكيت عن عترة ، وبالمثل شعرة ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التي تتحقق عندما ينجح البطل الفرد في استرداد حقه من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحي الذي يحمل مجموعة من الشخصيات تلتف حول البطل لتقف معه في صراعه ضد القوة الماثلة له - هذا البناء الأساسي للعمل المسرحي عند شوقي من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ، وذلك من خلال الحوار للشابك ، والمواقف للتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفي هذا يلتقي شوقي مع السيرة الشعبية ، في أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماهيري نحو قيم ومعايير تفرها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تفرها الجماهير المستقبلية لهذا العمل ، أي أن المشاركة الجماهيرية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

إن عملية التمثيل هي عملية نحس للطريق إلى ما يلح على العقيدة الفنية من تحديد للمسميات في إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصورة . ولكن العقيدة تأتي أن تحدد معها تسمية الأشياء بسمياتها ، فما أن تلتقي الأشياء والكلمات في جوهرهم الحقيقي حتى يوثق أن تسمى الشيء باسمه ، إذا باسعة فمفهوم المسمى يمتد . وبهذا يظل الفنان العبقري يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ، وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

نقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المشاهدات هي شغل شوقي الأول . وقد كان الرصيد الحضاري الخائل حاضرا في نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حية نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصاد اللغة المثال وأن تصهره بلانها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللغة في هذه الحالة هي التي تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال للكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من نتائج المبركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض الخادج دون غيرها . وحينما تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل ونحوه ولجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . وعندئذ تكون اللغة مكان لقاء المصحة والإسراء . أي مكان اللقاء الوجود والتمثيل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم معه في التمثيل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم في كلمة من الخائل .

لنظركيف يدير شوقي الحوار على المستوى الجماهيري في مسرحية مجنون ليلى ، عندما وقف «مازل» الماهر لقيس بين الخمسين ، اجمع الماهر لقيس والجمع المتأخر ضده ، وكيف يؤدي هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه في آن :

مازل

إن قيسا معشر الخي أخ

واين هم ، ألفه لبراون ؟

أصوات .

لا ورب البيت

مازل :

أصغوا لي إذن

ثم ظنوا كيف شتم في الظنون

إن قيسا شاعر سيد الذي

لا يجاري ألفهم منكرون ؟

أصوات

لا ورب البيت

مازل

أصغوا لي إذن

ثم ظنوا كيف شتم في الظنون

إن قيسا سيد من هامر

واين صادقات ، أليه تمخون ؟

أصوات

لا ورب البيت

وتظل عملية إدراك الخائل بين الماهي والماصر في الإطار الكلي للمفهوم الحضاري تلح على شوقي . وإذا كانت عملية الاستمرار محاصرة ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تعب ، ثم خيبة وفي بطن بين الجماعة ، فإن الفنان الفرد الذي يتحرك من خلال حس حصارى باني ، يعرف أن مسئولية حصارية في المقام الأول ، أي أنه يكون مدركا لكل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صورة جماعية ولم يكن شوقي داعيا سياسيا ، وميله الإثارة من خلال الخطب والمفالات ، ولكنه كان فنانا شاعرا . والمصحة الفنية في إطار هذا المفهوم الحضاري لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذي يلقى ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعياري لم يتكونا في يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش في صميم الجماعة ، وإن ظل في حاجة على الدوام إلى من يربطه .

وبدل هذا هو السبب في بحث شوقي لشخصية عترة ومجون ليلى

والآن أغصرت بقتله الرّمز
كفعل جزار اليهود بالبحر
برأها من العيوب وعقر

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منارل ، وتآخذ الجماعة في
الانسلال من حول منارل لتضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه
وهو يقول لمنارل من فوق للبر ..

علّ الحق ما
أنت والسطه على الحق أمير
إعما أنت لقيس حاسد
منطوى الصنور على الحقد المهيمن
بامنارل يابن عصى أصع لي
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر في هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية ، ولا يود
أن يمس في نفس القارئ بشعر وجداني ، ولكنه يهدف إلى
المشاركة الجماهيرية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف
في وجه كل ظالم كما يفعل حنّرة ، ولكنه مثال في قدرته على تحمل
الألم ، الذي وصفه الشاعر بأنه ألم عبرى ، عندما قال على لسانه

تفردت بالألم المصبرى
وأصبح ما في الحياة الألم

ولا يعبأ في هذا المقام أن نغف من أعمال شوق موقفاً قديماً ، كما لا
يعبأ أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة ما يشرحه أو ما
الشعرى ، بل إن ما يعبأ في هذا البحث أن تؤكد قدرة شوق على
استيعاب تراث الحضارى ، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه
مشاركة جماهيرية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوق بتصوير الجزديات ، حيث تركز
كل جرئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتي تصوير الجرئية هذه
بوصفها صدى للهاوى وقد يكون التصوير انعكاساً للحاضر ، ولكن
الحاضر والماضى يتوحدان معاً في تكوين المثال بوصفه رصيداً حصارياً
يمكن أن يستحضر في كل وقت

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدي والد ليل ،
ويشرع في خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدي . وحديث يقول
له المهدي .

أنتلع نطيك ! لا يابن عوف
تشدك باليه لا تفعل
أتمشى إلى منزلى حافياً
فليتك ، من أنا ، لمنزلى

يرد ابن عوف قائلاً

حلفتها وانتمعت التراب
إلى عيمة السيد الفضل

اصفوا لي بلان
ثم طنوا كيف شتم في الظنون
إن قبا قد بيني انحد لكم
ولسجد ، أقبس تكفرون ؟

أصوات .
لا ورب البيت
منارل

اصفوا لي إذن
ثم طنوا كيف شتم في الظنون
أنا في ودى وإعجالي به
لا بداني الرواة للعجبون
شعر ليس عبرى محال
لبنه لم يتحلله المون
إلى أعنى عليكم عاره
رب هار ليس تمحوه النون
فجرت ليل وهجت أمها
وأبرها وتلاذى الأكرتون
وهذا كل لى من هامر
حين يلقى الناس ، عنى الجبن

أصوات كثيرة .
هو ما قلت
منارل .

إذن ما بالكم
لم تفرزوا ، ما لكم لا تفصون ؟
هو ذا لى مع الرأى أنى
بطاً على وأنتم تنظرون
وأبو لىل أسرو أفرى له
رقة القلب وأعنى أن يابن
بعد حين يعبث القوم بكم
ومن على بسلب يخرجون
أن ما قومكم لكم أن تعلموا
أن قبا هنك الحنّرة المصون
قبس لم يترك لىل حومة
ما الذى أنتم بقبس فاعلون ؟

صوت
ساجن لابس من تأديبه
صوت آخر :

إن بالسوط يرسى الأجسون
وتنوى الأصوات المطانة تأديب قيس إثر انعطافها بما قاله منارل ،
إلى أن يبرى صوت يعبر من اتجاه الإثارة ، ويحطها مع قيس
لاصده

صوت
ماز يابن الم ما هذا الخبر
رفعت قبا فجعلته القمر

ولكن هذا الرد لا يكفي لأن يشير في حس القارئ الشعور بحال التبل .
ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل « نصيب » ليقدّم هذا
الثال من عمق التاريخ ويقول :

دعه يأمهدي بفعل
إعنا يـــــــرمي لمي
كالحين بن علي
هو بالعشاق يُعنى
بحسن العمل القرب
إني واليد لــــي
فراء حالبيا في صاخر
حذاليل فــــجــــنا
قال لا أمالك بــــابن
المصطفى بنــــعاً ولا ابننا
أنت في الــــدار أمير
لها شئت فرنــــا^(١)

إن الفنان عندما يكون مستوحيا كل الاستيعاب لثقافته الحضارية
بروافده المختلفة وعندما يشمله عبق أن يكون فيه وسيلة بحث لروح
الجماعة التي ينحس أن تصيبها الغيرة والخلة ^(٢) أي عندما يتحرك كإن
رسالة فيه حضارية في المقام الأول - هذا الفنان هو الذي يستطيع
أن يقدم إلى الإنسان أهم لاحتياج في احتياجاته النفسية ^(٣) يجعله
يشعر بأن وجوده قيمة في عالم له معنى ولا يمكن أن يحقق الفنان
هذا الهدف للثالث إلا إذا ارتكن إلى الحاجج الأصلية القلبية ^(٤) سلفي لا
تكون قرية كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون مترعة من
تراثها الحضاري . إن هذه الحاجج ليست ملكا لأفراد ، بل هي ملك
للجماعة ، وهي المركز الذي يسمى الجميع عموه وإذا ما تعلق الفنان
أولا بهذه الحاجج وسمى إليها ، فإنه يؤكد بذلك لا دوره الاجتماعي
موجب . بل مكانته الاجتماعي كذلك .

ولي بعض الأحيان يكون الحاضر ، في لحظة تصوير الماضي ،
أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضي نفسه . وعندئذ يطل الحاضر من
خلال المشهد التصويري القديم ، يؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا
مكان ، وهنا مشهد يصح بين عمرو وزهير أنمي حيلة ، وصخر
الشاب المرفه الناعم الذي جاء يحطب حيلة ، ويدور فيه الحوار
الثالث :

عمرو
أهلاً بصخر مرحباً
بالقصر العالي لنا
ماهله الحلة ، ما
أظرفها ، ما أحنا

زهير
أصعقة الشام ؟
صخر .

ولم لا تذكران البنات ؟

منعاه أهل من دمشق سلعة ونما
عمرو :

تلك أمور يــــأخى
بمرفها أهل الخي

زهير
وما ذلك ، ما التلجلج يا صخر ، وما لهجه ؟
صخر :

لياب مثل ألواني
من الوثى وطاليسه
لكل صكنا ثوب
إليه جئت أمليه
زهير .

عمرو تأمل ياها حنة
لله ما أهى وما أهجا
الحق ما قال في صاخر
منعاه أهل بلد منجا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة حنة المحارب
الحسن عندما يتذكره القارئ وهو يمثل هذا الخط الناعم من
الرجال ، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما ترحح للتفرق من
الحدود إلى المطلق ، عندما يتأمل القبة في حد ذاتها ، بعيداً عن
حدود الزمان والمكان .

وليس في وسعنا أن ننقص الشواهد التي تشير إلى قدرة شوقي على
التحرك في الإطار الحضاري الشاسع الذي كان يعيش فيه بروح
كامل ، ووسائله في بث هذا الوعي بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو
أن يجعل الجماعة تسمى ما كان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تسمى أن
ما كان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار في إطار الحياة
للقيمة .

وقد شاء شوقي أن يجعل من طه نموذجاً لهذا التغيير الحضاري .
وما لاشك فيه أننا مازلنا نحس هذه القيمة إحساس جيله بها .

٨

وقد نظر البعض أن شعبية الأدب تسمى استخدامه للغة العامة
أو المشاركة في قوتها شكل أو آخر . ومن هنا قد يظن أن شوقي
شعبي لأنه ألف الشعر العامي الذي دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف
قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير في شعره في بعض
الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية ، أو لأنه تناول في آخر أيامه
موضوعاً شعبياً يجمع كل النجاح في التعبير عن جوه الشعبي بلغة الشعر
وهو موضوع الست هدى . على أننا نصيب إلى هذا التحديد الصحيح
لفهم الشعبية أن شوقي احتدى القصص الشعبي في تأييده القصص ،
سواء في مباءة أو في جوه ومزيماته . فالقصص عنده ، كما هو الحال في
القصص الشعبي ، يعتمد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف

المحادثات ، وعلى الزح بالأبطال في عوالم عريضة وسحرية في بعض الأحيان ، كما هو الحال في قصتي «ورقة الآس» و«أميرة الأندلس» . وانقص عنه كذلك ، كما هو الحال في القص الشعبي ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للسطل الخبير واقتماؤها له ، ولكن ما نلبث الأمور أن تتجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين ، ونعني قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تعتمدان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الاكتال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للمادح الشعبية السائدة آنذاك

على أساس ما رأينا تؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماحة إلى الحد الذي تشارك فيه المدح في عملية المدح الحاصري على المستوى العموي والأدبي والاجتماعي والسوحي ، ما كانت لتحقيق لشوق لو أنه اقتصر على هذه الأحوال القريبة من لغة العامة وحياتها وفيها .

وهذا فإنه يسلف النظر إلى إيجاز شوق الفن في إطاره الكلي ، فبمعية الفبة ، سواء بالمفهوم الشعبي العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت حد شوق عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة في مستويات مختلفة ، وفي وظائف مختلفة متنوعة . وهذا هو المفهوم الحاصري الحقيقي ، الذي يعنى الوحدة في إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حاضنته وتقاوته في موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الذاتي ومنها الذاتي .

٩

والانتقال من الحديث عن شعبية شوق إلى الحديث عن شعبية حافظ ، يجعل نقف وقفة متأنية ننأمل فيها نتاج حافظ الشعري في ضوء معيار الشعبية الذي اصطدحنا عليه

والشعبي في رصيد حافظ الشعري يجده معنا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجل حاضره ولا يؤخر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربي سوى قصيدته العمري وهذه هي نقطة الاختلاف الأولى بين طبعة الشعر عند كل من الشاعرين فبيها وجدنا أن شوقا يتحرك في رقعة حصارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظا يعنى أكثر ما يعنى تسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب وبس هناك ضرب في أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنان ، يتنطق بطبيعة الحال من حاضره ، ولكن ما تريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضي في أحداثه بحيث أن للثاني لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومصنونا سوى ما كان في عصر حافظ الذي لبى وانقص ، وأصبح يشغل ، في سكون ، وقعة من التاريخ

ولا يختلف موقف المثق لشعر حافظ في أحداث الماضي ، وهي قلة ، من شعره في أحداث عصره ، فكلاهما بالنسبة للمثق ماضى ساكن ، وإن كان هذا ماضى قريب ، وذلك ماضى بعيد

ولسألا محاولة للكشف عن حسي حافظ للماضي من خلال قصيدته العمري . ولا يعني في هذا الحال أن نقف محللين لأبيات القصيدة . بل إن ما يعني هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذي يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

وبدأ حافظ هذه القصيدة بدياجة من أربعة أبيات ، يستحضر بها الشعر لعله يكون في عونه في التعبير عن هذه الشخصية الحيلة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حب القوافي وحسي حين ألفيا
أنى إلى ساحة الفاروق أهديا

وبحتمها بقوله .

فر سرى للمصاني أن يوانسى

فيها فإن ضعيف الحال واهيا

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التي يستدعيها . وهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا انقذت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكي يسمعه ما يقوله ، أو بالأحرى لكي يستمع عمر بنفسه إلى ماأثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكمل ثنائية التكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المثق الحقيقي . وفي هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب لتحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالث يتحكم في القصيدة من أولها إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذي يستمع إليه وهو قابع في مكانه في ركن بعيد من التاريخ . وفي بعض الأحيان يتذكر الشاعر للمثق الحقيقي فيشاركه معه في تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف ، أى بثبات الأحداث التي وقعت في زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تتم به أبيات حافظ من أن حدل عصر حدل فريد لا يمكن أن تتجزه أية شخصية أخرى في التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذي رصخ في دهر المثق من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التي نريد أن نصل إليها ، وهي أن حافظا لم يكن يمشي حركة الماضى المستمرة في الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذي كان يجته شوق .

وحق عندما تحدث حافظ عن شيكسر ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بصميم الخطاب ، بل إنه أيقظه صراحة لأضما عندما تحدث إليه قائلا :

فنى ساعة وانظر إلى الخلق نظرة

تجدهم ، وإن راق الغلاء ، هم هم

ولعل في قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معا . فالتاس بأسلاقمهم وتوهمهم هم في عهد شيكسر كما هم في عهد حافظ . حقا إن الشاعر يعنى أن

الناس في الحاضر هم امتداد لأناس الماضي ، ولكن التعبير يؤكد الثبات في الهوية .

وليس الحاضر في شعر حافظ مختلفاً عن الماضي في شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما . حريق ميت غمر ، الذي يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذي حدث في عهده ، والمرأة التي يتحدث عنها هي المرأة في عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارئ من خلال شعر حافظ نفسه ؛ فضلاً عن أن التلقي يعيش نظام الشعر المصباح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة في ديوانه ، فإن حافظاً لا يجعل اللغة تتجاوز الماضي والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يعني هذا أن حافظاً لم يكن صادقاً في التعبير عن صوم عصره ومشاعره ، فهو على العكس من هذا ، قد اشهر بحبه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقاً بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة في عصره ، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات في كل مجال يحده بتناح في شعره . فهو يحتم - على سبيل المثال - قصيدته في حريق ميت غمر بقوله :

لقد شهدنا بالأمس في مصر عروسا
ملاً السجين والسفوف بالهسار
سال فيه النصارى حتى حيينا
أن ذاك الفينة يجرى نهارا
بات فيه التغمون بلبل
أنجل الصبح حنه فتواى
يكسبون السرور طورا وطورا
في يد الكأس يظلمون الوقار
ومعنا في (ميت غمر) صباحاً
ملاً البرّ عسجة والبحار
جنّ من قسّم المخطوط لهذا
يشقى وذاك يسكى الدبار
وهو يقول في قصيدة بحث فيها على تمهيد مشروع الجامعة المصرية .

يكى هي بلد مار النصار به
للوافدين وأهلوه على سغب
من نراه وقد باتت عزائمه
كرا من العلم لا كرا من الذهب
هذا هو العمل المبرور فاكثروا
بالمال إنما اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التي كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هي التي جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قرباً بحسه الشعبي من الشعب من شوقي ومن الطبيعي أن تؤكد هذه

للقولة عمقاً الوصيح الاجتماعي لكل من الشعريين ، هذا كتب به أن يكون ربيب القصر ، وذلك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح في ختام هذا المقام ، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معيين بالبحث عن الحس الشعبي ، بل بالبحث عن الشعبية . وهرق من أن أعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير . وبين أن أدرك المسئولية الحصارية الكبيرة لرسالة النص بالنسبة لشعب بأسره

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا عن اليوم بقيمة إبداع شوقي والدور الذي أداه شعره في رحلة الشعر العربي الممتدة من الماضي إلى الحاضر ، وكثيراً ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاء نفسي حالص ، في أشعاره التي أهداها إلى صديقه شوق . يقول في إحدى قصائده التي كتبها يستقبله بها لدى عودته من المنى ، ثم تعجل بنشرها قبل عودته عروفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه
إن قال شعرا لوئسّم صبرا
فتعوزا بالله من شيطانه
تخذ الخيال له براقاً لاهل
فوق الشها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن
روح الحقيقة ممسكا بمعانه
على القديم وقد كسبه يدُ البلى
خلق الأديم فهان في خلقانه
ولقي الحبيبة وقد تأنق أهله
في الوقش حتى غرّ في ألوانه
فجديده نعت القديم من البلى
وأعاد سروده إلى إبانته
روى جديدهم فخر بنائه

برواه زخرفه وبرقي وهاله^(٧)
ومع ذلك فيظل شعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلاً صادقاً لعصره ، وبوصفه إسهاماً حقيقياً في حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة في مصر بل في العالم العربي .

ولأخير بعد ذلك أن ينسب شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر في عصر احتشدت فيه حجة من الأعلام لبهم أفرادها معه في حركة المد الحصارى .

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أنشأنا حل كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية في شعر شوقي وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التحصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

المختصاري . وقد رتبه الخاتمة على التوصليل أن يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد في تعبيره حس الماضي وحركة الحاضر وأمل المستقبل

وكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء المعنى التي تؤدي إلى الشعبية لأعد الشعراء محسباً ، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع عمق قدرته على استيعاب تراثه

المراجع

- ١ - سكيك ' ملال شوقي بوحسنة جبرسة
در المعنى ١٩٣٦ ص ٥٣
- (٢) حبه ص ٥٦
- (٣)

Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications 1970.
p. 46-48

- (٤) محمد شوقي غريب الكبير . مع الألفاظ المصرية للكتاب ص ٨٦ ، ٨٧ - ١٩٨٣
- (٥) محمد شوقي غريب ليل ص ٥١ ، ٥٢
- (٦) حبه ص ٦٣
- (٧) دبري ص ٥٥ مع الألفاظ المصرية للكتاب ص ١١ ، ١٢



تتعر الوجدان

عند حافظ وتتو

حلمى بدير

يقرأ المتقنون شعر مدرسة البحث ، وقد استقرى أذهانهم - كما ولقى لأوهبهم - أنها للدراسة التي أعادت للشعر رونقه وأهتته وبيانه ، وهي لم تستطع ذلك إلا من خلال غفل عبون التراث الشعري العربي مقلدة ومحاكية أو معارضة . وأنها هذا أقرب إلى الصنعة والتكلف والظلمة ، مما إلى الوجدان والعاطفة والشعرية . وأنها وإن فبن ها بفضل إعادة الحياة للشعر العربي ، لم تمثل «روح العصر» ، أو «مواجهه» ، بل لم تستطع أن تفلت من قيود «الشكلية التراثية» التي كبلت وجدان هذه المدرسة ، وقيدت خطواتها وهو ما تخلصت منه مدرسة تالية ، أو مدارس تاليات ، تحت أسماء متعددة كالتجديد ، أو «الوحدانية» ، أو «الترعة الرومانتيكية» ، أو «الداتية الفردية» إلى غير ذلك من تسميات أبث اتجاهات نقدة الشعر الحديث أن لطيف شيئاً منها إلى أى من إنتاج مدرسة البحث - على كثرته وتنوعه .

ويبدو أن «شكل» دواوين هؤلاء الرواد - كشوق وحافظ والبارودي ومطران وصبرى - قد ساعد على توثيق هذه الأفكار . وهو الشكل الذى جعل هؤلاء يسمون دواوينهم بأسمائهم ، ويقسمون موضوعات هذه الدواوين تقسماً موضوعياً لا يتناسب مع طبيعة ما كان يحد على قراء العربية من المتقنين من أشعر غريبة في لغتها أو مترجمة . فباب للثناء ، وباب للاجتماعيات ، وباب للمدائح ، وباب للسياسة ومالا يدخل تحت أى من هذه التقسيمات يمكن أن يفرد له باب يومى باسم «متفرقات» . وهو كما لا يخفى تقسم قد أوهم أن الشاعر من هذه المدرسة «نظام» يحمل أدواته و «أصول حرفته» متأهلاً لكل مناسبة . مستعداً لكل دافع . يسهم بنصيب من الشعر في الترو واللمحظة ، لحدث الفعل له أولم يفعل ، ويجاوب معه أو لم يفعل .

يحتل مكاناً يسبق «المقال العن» الذى أصبح يحتل مكان البارز الآن في التأثير على الجمهور القارى . . . ويبدو كذلك أن مساهمة الشعر في محربات الأحداث الاجتماعية والسياسية كانت «قصرية» ^(١) بينما نجد من بين شعرائنا الآن من يمر على الأحداث الحسام مرور الكرام .

كما يبدو أن كثرة شعر المناسبات الاجتماعية أو السياسية أو غيرها عند شعراء هذه المدرسة كان يرجع من ناحية أخرى لطبيعة الحياة الصحفية والفكرية ، بل لطبيعة ذوق الجمهور ، إذ يبدو أن الآذان كانت تستأثر عن طريق الشعر في المجالس المحلقة . وهذا كان القصيد

وهي - معجياً - من وجد نجد ونجد أنى حزن و
القاموس المحيط للحج «وجدان» بالصم وتوجد السهر وغيره شكاه

وهي - اصطلاحاً - تميل إلى الأحد بمعناها المعجمي .
أو تقرب منه ، فهي لا تتعامل مع العاطفة الفرحة ، وإنما هي أقرب
إلى المعاناة ، والتعبير عن الأسى للفتن بالخزن ، تتعامل مع آلام
الإنسان وعذابه . ولذلك فهي تأخذ من المصدق أحد جوانبه
للمتة ، وتأخذ من «العاطفة» أحد جوانبها أيضاً ، كما تقتصر على
الجانب القائم من الخالية ، وهي في هذا كله تجسج إلى انصاع
- بحكم صدق العاطفة والخيال^(١)

ولأن هذه المدرسة - مدرسة البحث - قد بقيت بالتاريخ ، فهي
صادقة على الرغم من هجوم «الديوانيين» العارم على أهم
أعلامها - شوقي . ولذلك فإن البحث في وجدانيها بحث في
«وجدانية» مقربة «بالمصدق» ذلك لأنها وجدانية باقية ، مع ما بقي
من ثراث هذه المدرسة للتاريخ ..

ولأن وجدانيها نابعة من كسوة بشرية ، تتعامل مع ذاتية الشاعر
اللاواعية ، وليس مع ذاته الواعية العقلانية ، فهي تبص
بالعاطفة ، وهي تستعين بالخيال ، وهي رومانتيكية أشد ما تكون
الرومانتيكية ، وهي لهذا كله تمثل الجانب لدني لقائم في حياة
الشاعر يسى . عه يث قاله في بعض أبيات ، أو قصيدة بحث من
خلالها بعض ما يجيش بصدرة

وعلى الرغم من أن هذه المدرسة ، أو هذين تعليميها - شوقي
وحافظ - لم تمثل المرأة نمثلاً يونانياً خالصاً .. بل لا يدخل ضمن
معاناة الشاعرين عنصر المرأة بوصفه من عناصر تكوينها ، وهو
ما جعل الكثيرين من نقلة الشعر الحديث ودارسيه يجرمون بعد
هذين الشاعرين من هذا العصر ، أو على الأقل انصرافها عنه ،
وخروجها عن دائرته بحيث لم يشكل محوراً جوهرياً في إنتاجها ، كما
حدث عند شعراء مدارس أخرى تالية ، خصوصاً مدرسة
«الرومانسية المصرية» «نابجى ، وطه» . على الرغم من ذلك فإن
للشوقي مجزم بأن هذا العصر قد توفر لهذين الشاعرين ، وأنه كان
واضحاً وضوحه عند سلفها البارودي ، وأن «مزاج العصر» لدى
حال دون التصريح بهوية «حامد» في «ريب» بل بهوية مؤلفها ،
هو الذى حال أيضاً دون التصريح بتزوات شاعريتها ، وهو ما تؤكد
عاطفة تتأثر بين الأبيات هنا وهناك .

وإذا كان الجانب الوجداني يمثل «المحتوى» في هذا البحث
للتواضع ، فإن «الشكل» قد نبأت له ثقافة حريقة في التراث العربى
القديم حرص عليها شوقي حرصاً بالغاً ، كى يبق شاعر انصاع بديع
غير متزعج ، وكى لا يرى الأمير حين ينالته غيرة ، وكى لا يستطيع
أحد - إن حاول - أن يرقى إلى المكان الذى احتلته - أمير الشعر -
أو شاعر الأمراء - نفسه . وذلك ما حرص عليه قرنه ومعه
حافظ ، الذى كان يطمح في أن يسمع الأمير صوته^(٢) وهو
«شكل» استعاد أيضاً من ثقافة عريضة نبأت له في الحين والحين
بباريس ، وفي إتقانه العربيه - وغيرها من ثقافات عصره

وإن مثل هذا يشير إليها أحياناً في معرض قصائده تصريحاً أحياناً .
وتلميحاً في «كثير الأحياء»

و«مدرسة البحث» بوه الإحياء» قد جندت الشعر العربى
- لاشك - وهي قد استعانت بتأثرات مختلفة من التراث العربى
الذى اطلع عليه عدد من أعلامها - شوقي ومطران وصبرى - وهي
«جددت» من حيث بطن الرأى السائد أنها «قلبت» وهي
قد بدت جهدين ، أولها يعتمد على توثيق عرى الثقافة الحديثة بثقافة
القدماء - أسلوباً وبنية ومحتوى وإطاراً - والثانى يتغلغل من هذه
الأرضية ينزسور «الذاتية الفردية أو الجماعية» ، ويدور «الموضوعية
الموحدة» ويسور «التجريب المسرحى» و«التحريب الروائى» .
والخروج من دائرة «الاحتجاجية الشكلية» إلى دائرة «الوجدانية
الشاعرة»

ويرجع هذا القول أن مدرسة البحث في جهودها كانت وراء
دعوة مدرسة الديوان في «الموضوعية الموحدة» ، وكانت وراء
الذات المستعرة في الأنا حد مدرسة «الرومانسية المصرية» ..
وكانت وراء ازدهار التأليف المسرحى الذى مهد لقبول فن «المسرح
المفرد» «أولاً»^(٣) ، وكانت إلى جوار حركة التأليف القصصى ثباتها
ولا ترصصها ، وتجرب في محاتها ونحت - عملاً - عليها . وكانت
أصب إلى جوار حركة الترجمة عن الآداب العربيه مسرحاً ، ورواية ،
وشعراً ..

ويرجع هذا القول كذلك أن ما فعلته «مدرسة الديوان» بجمع
أعلام «مدرسة البحث» كان «حقوقاً أدبياً» ، أو هو على أحسن
المروض يرج من «إصاح الطريق» أمام «الثبية الثالثة» ، لجذب
الأنظار إليها ولبحث على تحطيم «أصنام الألاعيب»^(٤) .

ومن العريب أن نجد مهاجمى مدرسة البحث يأخذون عليها
«التفكك» ، أو «وحدة البيت» ولا يأخذون بذلك على التراث
الذى يشيدون به كثيراً - بل يتشئون به ..^(٥) وهم يأخذون على
«بعض» مدرسة البحث هذا المأخذ وسمى أدق هم يأخذونه على
شوقي وحده ، ولكنهم يتساعجون فيه مع البارودى وحافظ ..

ومن ها يستطيع أن رعم أن هجوم النقاد على شعر «بعض»
مدرسة البحث ، كان وراء ما شاع لدى العامة من المنقذين ، وانتقل
إلى بعض الخاصة ، من أن مدرسة البحث أقرب إلى «التقليدية»
و«الخطية» و«الاتباعية» و«الشكلية الثوارثة» وليس لها فصل
بذكر في محال «التجريب» فضلاً عن «التجديد»

• • •

والذى يعرفه المنعمون - عاصم وخاصتهم - أن «الوجدانية»
شئ - محض بالوجدان - وهي كلمة صباية تقرب عد الحصر
«مدنية» . وعد «حريين» «العاطفة» . وعد غيرهم
بارومانتيكية ، وعد هؤلاء - في محض الأحياء - بالمصدق ،
والصعب ، بل قد تقترن في الأدباء أحياناً بالخيال دون الواقع
البعيش

ولقد حاولت هذه المدرسة التعبير عن وجدانها للتدق في محاولات تجريبية رائدة .. عبرت مصلق عن جانب أصبح هو مطلب دعوة مدرسة الديوان فيما بعد . « واصلق الوجدانية » عند اعلام هذه المدرسة نابع أيضاً من مصلق « التجربة الشعرية » عند البارودى ، أو مطران أو شوقي أو حافظ . وعلى الرغم من تنوع التجارب التي حاصرها كل منهم ، ومنظور صفها ، فإنهم يشتركون جميعاً فيما لم يشرك فيه اعلام مدارس الشعر التالية على اختلاف في نوعية التجارب : باختلاف نوعية الحركة التاريخية والاجتماعية . فلقد تعرض البارودى للنق والتشريد والصياح ، كما تعرض شوقي للنق التطويل في إسباب ، وتعرض حافظ للحروف والحيلة من هذا كله . وهي تجارب لم تعرض لها مدرسة شعرية واحدة تالية . وهي تجارب ثمرت ولا شك في مجال التجريب المعنى فأصغت البارودى وشوقي وحافظ راداً أنهم على صقل جوانب متعددة من ملكاتهم الشعرية واشعورية . وهي مدرسة قد ازدهرت في حصن ثورتين عظيمتين ثورة عراقى وثورة ١٩١٩ ، وما تخلص عن كل منها من حركة اجتماعية ، وزرعة قومية

لقد عاش البارودى حياة يعلم فيها علم البقي أنه من نسل أمراء أو ما شابه ذلك . ولهذا تعامل مع واقعه من هذا المنظور ، ولم يرص دون علوالممة والشأن الرفيع مكاناً . وهذا جعله يميل إلى يروج في نفسه صراعاً داخلياً عيماً . استجاب له فرفض مديح الأمراء والحكام وأثر التعبير عن مكنون نفسه تمهلاً لغيره والفتاة^(١٧)

وعاش شوقي في كنف القصر ، ولكنه لا يلبس أن يغلبه ويبنى وبصطدم بقوى عدة . لم تتأون في محاربة تحطيم جوانب مستحقة منه . والعريب أنها تتكاثف عليه جيباً في فترة زمنية واحدة .. تكاد تنبى . شبه اتفاق أو تحطيم يُهدف إليه . وقد تمثل رد فعله في حاسن : قولها تدفق الإحساس بالوطن والذات الشاعرة . وثانيها ارتداد نحو التاريخ يستلهم منه « مسرحه الشعرى » الذى انصرف إليه . وكأنما لبثت « لأصحاب الديوان » - بعد أن انهاروا على شعره - أن لديه فناً لا يملكون أدواته . وإن كان هذا أيضاً لم يسل من « ميزان » العقاد الذى شد عليه « قبير »^(١٨)

وعرض حافظ بحياة لا يحدد عليها ، في طموحه ، وشابه ، ورجوته ، وكهوته وشبهه . لم يهنا في بعضها أو في كلها^(١٩) يؤثق كى يسمع الأمير صوته شاعراً . ويكدر كى يحفظ على نفسه . عن طريق « ملازمته » للحرية ، أو توطيئه بدار الكعب

ولقد انعكست « أحوال » شعرائنا على نتاجهم ، وتناثر بين ملين وأحياناً صار ثقل على مكنون النصر للشاعرة .

ثم نأتى إلى عنصر يظن أنه يعنى على فهم مكونات « الوجدان » الشاعر « عند شاعرنا » وهو العصر السالى ، وما يصاحبه عادة من انوجد والأسى والحرمان والشحن والوصل والقطعة : إلا عبر ذلك من محركات مكنون الشاعر الشعرية . فبعد أنصنا أمام « مراح » يتحفظ كثيراً في هذه الناحية ، وإن خرج عن حدود التقاليد والعرف « ظلم » دون « تخصيص » . ولا يسر عود هذه الناحية جانب من

تاريخ حياة صاحبتنا فلا يعرف عن أحد منها ما يروى في « المذرية » أو « الإباحية » ، أو كليهما معاً ، وإنما يعلم من سيرتها حياة أسرية مستقرة عند أولها - شوقي - وغير موحودة أصلاً عند تأيها - حافظ . ولا يروى لنا صاحب لها شيئاً عن حرم في النشأة أو للنش ، ولو على سبيل التمكن فيما يتطلبه مقتضى الأحوال أحياناً لدى الشعراء . وهو أمر لا يختص بمقتضى أحوال العرف الاجتماعى والتقاليد صحت . وإنما يختص بطبيعة ما كان عليه مراح شعراء هذه المدرسة جميعاً ، وإلا وحدها شيئاً من « قصص لأسان » ، أو لقاءات الحلى اللاتينى^(٢٠) أو غيرها . وهو ما لم تأمب منه مدارس الشعر التالية . بل فحرت به حتى أصبح عنصر رئيس مقرباً بالشعر . لا يعرف الشاعر إلا بانصانة وإعلاء وعباد مخوى . وهو ما ألح على شعر مدرسة الديوان عند العقاد وشكرى والمارف ، وما ألح على شعر مدرسة الرومانسية المصرية من بعد ، عند على محمود طه وإبراهيم ناجى ، وغيرهما ، حتى إن النظر في شعرهما يثير دهش شديداً من حيث طبيعة المخوى التى لا تكاد تحت توقع لأحداث التاريخية في مصر الأربعينات على وجه الخصوص .. ١٩٠٠ . وكأن أصحابنا لا يمتنون لهذا الواقع بصلة بيننا نجدنا في شعر مدرسة البحث نقف على أحداث المجتمع الكبرى ، وقد رصد الشاعر جراح نفسه ليعبر عن كل حدث منها ، وكأنه واجب يراه مقدساً قد يبط به قلمه .

وعن إذا انطلقنا بصيق دائرة المؤثر الفاعل في « وجدانية » شعر شوقي وحافظ وجدانها تتحصر في .

• أسى عامر يحيط بشوقي قبل وأثناء وبعد معاه ، وإحساس بإحباط خصوصاً أن عنف « حمنة الديوان » كان يبدو مقنعاً ، بل ويجد استجابة لدى جمهور منتطع

• أسى ويؤس حياة حافظ وجناتها ، واستسلامه لقيود وظائف الدولة ، وإحساسه بالظلم في مجال المقارنة بين حاله وحال شوقي شاعر القصر

• طبيعة مراح العصر خاصة وأن الشعراء قد ازدهروا خلال الفترة من الثورتين (عراقى و ١٩١٩) ، وما بعد الثانية حتى أوائل الثلاثينيات . وهو مزاج آثار كثيراً من الشحن والحرن والوحدة ، مع كل حدث من أحداث هذه الفترة التاريخية من عصر مصر .

ننصف إلى هذه العناصر الرئيسية بصر الحركة الاجتماعية والتاريخية التى حاولت أن ترتد إلى حصن التاريخ ، تبحث عن مهد تركب إليه ، بعد أن أفقدها حاضرها كل مهد يمكن أن يعنى على حركة فاعلة ، فبعد ما ترتد تارة إلى « العروبة » أو « المصرية » ، وتارة إلى « التركية » أو « الإسلامية » ، بل إلى « الشرقية » في أحيان أخرى . ويمكن هذا على شعر شاعرنا في « كبار الأحداث » إلى وادى النيل ، - أو « أبا النيل » ، أو « عمرين الخطاب » ، أو « سحر الدرة » . أو غير ذلك من اضطراب بين « دعوية » و « إسلامية » . كما يتضح في « ليالى مطمح » ، أو « أول القراعة » ، و « تمدن القراعة » و « شعر القراعة » من ناحية ، و « أميرة الأندلس » و « على بك الكبير » و « النصيرة بنت الصبر » من ناحية

إليه «الناظمون» ولكن «المشاركة الاجتماعية» ، وهو مطلب عزيز على شاعر يصدق مع نفسه ومع قومه

ترددت في الديوانين مرات هذه الأسماء : سليمان أباظة ، ومحمد عده ، ومصطفى كامل ، وقاسم أمين ، وثولستوي ؟ ، ورياض باشا ، وعمل أبو الفتح باشا ، وحرجي زيدان ، ومحمد فريد . ومحمد عده ، وإسماعيل صبري ، وسعد رطلول ، وأمين الراجحي ، ومحبوب صروف ، وعبد الحافظ ثروت ، ومحمد الميربحي . وعبد الحليم الملايكي ، وكريمة البارودي باشا .. وغيرهم . هذا فضلاً عن آخرين ينعرد بهم كل منها .

على أننا في مجال المقارنة بين قصائد الديوانين في باب الوصف ، لا نكاد نجد ما يتفقان في موضوع واحد يكتبان فيه . يؤكد ذلك ما دعنا إليه من أن شعر المناسبات ، المدائح والتهاني والبرقيات وغيرها - لدى هذا الجيل من الشعراء الذي يمثل شوقي وحافظ - لم يكن تكسباً أو صنعة ، بالنبعية ، ولكنه كان مطلباً اجتماعياً في أعظم الأحيان . ويمكن أن يكون هذا المنظور النابع من الدراسة المقارنة بين إنتاج هذا الجيل . مطلقاً لإعادة النظر في هذا النوع من الشعر ، عند إنشاء هذه المدرسة . التي نشأت وترعرعت في الربع الأخير وأربع الأول من القرن التاسع عشر والعشرين .

وعلى الرغم من هذا السبب الذي تكشفه محلات الرثاء ، على سبيل المثال ، فمن يستطيع أن تلمس الذات الواجدة ، في معاني متناثرة بين الأبيات المتفرقات . مجدها عند شوقي

ما أغفل الناس حتى الموت لم
يحل من زلزلهم أومس رياء
هرس الناس قدماً وبسوا
لم يدم هرس ولم يجهد بناء
أبها الدرويش قم بث الخوى
والشرح الحب وناسح الشهداء
أهرب المود فقه أوتاره
بالدى نهوى وتسطق مانشاء
حرك الساي ونح في حابة
وتنفس في النقبوب الصهداء
واسكب البحيرة في آسافة
من تباريح وشجر وعراء
واسم بالأرواح ولوحها إلى
عالم اللطف وأقطار الصفاء
سيد الفس استرح من عالم
آسر العهد بسعاء البلاء
ربما ضقت فلم تم به
وسرى الوعى فسلك الشفاء

(من قصيدته في رثاء سيد درويش في ذكراه سنة ١٩٣١)

ثانية (١١) وإذا كان القرب من القصر قد كبل «أمير الشعراء» نوعاً ما ، فإن «شاعر النيل» كان أكثر انطلاقة في التعبير عن ذاته . وإن كان قد كبل سوح آخر من القيود . وهي الوظيفة التي كان يحرص عليها المحرص كله خاصة بعد أن تقدم به العصر

٢

وانطلق على شعر الشاعرين سوف يلحظ أولاً ثراء عطاء شوقي لدى تمثل في أجزاء أربعة من الشوقيات فضلاً عن شوقيات السريوي المجهولة (١٢) ، وعدد لا يستهان به من المسرحيات الشعرية (١٣) . في مقابل جريين محسوب من ديوان حافظ ، وهو ما يؤيد - ولو ظاهرياً - عكوف شوقي - مخلصاً - لهذا الفن ، واستمراره إليه بصرفاً شغل عليه حياته جميعاً . وهو ما يرويه عنه صاحب تلخيص من أقرب صحبه إليه ، كشكيب أرسلان ، فيما كان حافظ يمسك في أحبار كثيرة عن القول خشية إغصاب من يستطيعون إبداءه في معاشه . وهذا وحده عامل من العوامل للزثرة في تركيبة حافظ النفسية ، ونفى تدخلت إلى حد بعيد في تحديد بعض معانيه وأفكاره .

ومع ذلك فكلاهما يهتدر في ديوانه عن تقسيم موضوعي **الانتقل** إلى أدبنا الحديث مع ما انتقل من مفاهيم ومصطلحات **من عصر** الركود خلال القرنين الثامن عشر وجعل التاسع **عظري** فهو منقسم إلى أبواب في : المراثي ، والأهالي ، والوصف **والمدائح** ، والإخوانيات ، والسياسة ، والمرل ، والخمريات ، وما لا يدخل في باب منها يجمع تحت : متفرقات . هنا فضلاً عن تشابه موضوعات الاجتماعيات من مدائح وأهالي ومراسم ، فالجميع يمدح بولاية أو بورادة ، أو إمامة ، أو مناسبة من المناسبات الاجتماعية ، وما أكثر ما تشترك في ذلك قواوين هذه الفترة وكأنهم يصطرون حاملين أفلامهم وقرطيسهم ، متأهين عند كل مناسبة من هذا الفصيل ، وكأنهم يقدمون للجمهور بدلاً عن «صعجات لاجتماعيات» التي لا تعرفها سوى جرائلنا العربية ، من بين صحف وجرائل بلاد العالم

وفي إطلالة سريعة على باب «المراثي» عند الشاعرين ، وهو من أكثر الأبواب التصاقاً بهذا الحجاب الوجداني ، نجد عدداً كبيراً من قصائد الرثاء ، شملت عدداً كبيراً من الأسماء اللامعة خلال القديين الأوبن من القرن العشرين ، مما يوحي بأن شاعرنا كانا مطالبين بالإسهام في كل ما يجس المهيئة الاجتماعية من أحداث ، وهو ما يعنى أن بعض هذه المراثي قد قيلت كواجب اجتماعي إسهاماً من الشاعرين . ومعنى من «حبه أخرى أن عليها البحث فيما صدر فيه كل منها عن عاطفة صادقة جياشة غير محاماة . ولعل في اشتراك الشاعرين في رثاء صف وعشرين شخصية لأكثر دليل على صدق الوجدان عند هذه المدرسة ، لا لأنها قد حملت قلميها مريضاً بكل مناسبة ، ولكن لأن هذا العدد واشتراكها مع غيرها فيه دليل - من زاوية عكسية - على أن الخلف من هذا الشعر ليس الكسب الذي يهدف

ماذا وراء الموت من سلوى ومن
دعة ومن كرم ومن إخفاء
أشرح حقائق ما رأيت ولم قول
أهلاً لشرح حقائق الأشياء
رغب الشجاعة في الرجال جلال
وأجلهن شجاعة الآراء
كم صفت ذرعاً بالحياة وكبدنا
وهتفت بالشكوى من الغراء
(من قصيدة في رثاء حافظ إبراهيم سنة ١٩٣٢)

بمازك باديباً صناع سراب
وأرضك صمران وشبك خراب
وما أنت إلا جيفة طال حوطها
قيام ضباب لوقود ظلاب .
(من قصيدة في رثاء يعقوب صروف سنة ١٩٢٨ وهي تغطر أسى)

ولا جدال في أن هذه الأمثلة توضح إلى أي مدى سيطر الأسى
والحزن على شاعرنا في تحريرات أيامه - يلاحظ تاريخ كل قصيدة
على الرغم من المكانة التي كان قد احتلها عن جوارحه ليس كأنهم
لشعراء محب ، ولكن كشاعر تجاوزت معه الأنواع والجمهور
وهو مطلب يمر على كثرة من المبدعين في ضروب الفن المختلفة .
وعلى الرغم من فن رنة الأسى ، التي تعد بكارقة على كل فن
قبل شوق في تحريرات أيامه ، كانت ربيعة حافظ وقرينه الذي
لا يدرقه ، فإياها تتردد بعمق في ثأيا بعض مراتبه :

رثا كزوسكا عن شبه مغزود
فليس ذلك يوم الراح والعود
باسألبي أناني قد سكنت إلى
ماء للنامع عن ماء الحافيد
وبت يرنح صمى حين يفتقه
صوت النواذب لاصوت الأغريد
(في رثاء عثمان أباطة سنة ١٨٩٦)

وأنت يا قبر قد جتنا على ظمأ
بعد لنا جواب ، جادك الديم
أين الشباب الذي أودعت نهرته
أين الخلال - وعائك الله - والشيم ؟
وما صمت بآمال لنا طربت
يا قبر فيك وعنى رصمها القدم ؟
إلا جواب يدوى من جوائنا
ما للفقور إذا ما نودبت نجم ؟
(في ذكرى مصطفى كامل سنة ١٩٠٩)

يا قبر ونحك ما صنعت بوجهه المنهل
عسبت منه نظرة كانت رصاص المنهل
وعسبت منه بظرة سوداء لما تسفل
يا قبر هل لعب الليل بسطاف تلك الأعل
(في رثاء أبو المتروح باشا سنة ١٩١٤)

دعاني رفاق والقوى مريضة
وقد عقدت هرج الخطوب لسان
فجئت ولى ما يعلم الله من أسى
ومن كمد قد شفى وبران
ملت وقوى بينكم منهل
على راحل طارقه فلهجان
أنى كل يوم يضع الحزن بضمة
من القلب إلى قد فقدت جنا
كفاني ما لقيت من لوحة الأسى
وما يابى يوم (الإمام) كفاني
لشرق أحبابي وأهل وأقرب
بدا الله يومى فاستظرت أوالى
وما لى صديق إن عزت لقالى
وما لى قريب إن قضيت بكاني
(من رثاء جرجى زيدان ١٩١٤)

وتصح من هذه النماذج العشوائية من رثائيات الشاعرين .
مدى ما نخل المعاني من نبرات صديق تتوأم مع أحال النسيبة التي
مر بها شوق بعد عام ١٩١٤ - بدء معاء - خصوصاً خلال الأعوام
الأخيرة من حياته ، وأحال النسيبة التي عانى منها حافظ طوي
حياته . هذا مدخل في دراسة الشاعرين من وجهة نظر نسيبة تبحث
في عوامل التأثير الوجدانية في تحديد لوجهات الشعرية في مراحل
العمر المختلفة ، وأثر ذلك على المعاني المتجددة في إنتاجها

ولعل أهم ما يلاحظه من هذا الاختيار العشوائي اختلاف المعاني
التي ترددت في شعر كل منهما (نلاحظنا من شوق في السوات الأربع
الأخيرة من حياته - ونلاحظنا من حافظ قبل وفاته بمشربين عاماً
مع ملاحظة أن الشاعرين في صمر واحد، ولدا على أحسن العروص في
عام واحد ، وقصبا في سنة ١٩٣٢ في شهرى يوليو وأكتوبر على
التوالى) عشوق يبنى على الدب ما أصابه ، وحافظ يصل - في هذه
الس المبكرة - الأربعين - إلى حياة العبر ومعه - وكلامها يقصر
أسى ومرارة - مع ملاحظة أن هذه الأبيات قد وردت بهذه المعاني في
قصائد طوال تدور في محالات الرثاء التقليدية^(١١) .

ومن هنا نزع أن هذا الشعر الذي قيل في المناسبات المختلفة
- إذا سلطنا حدلاً نصته - يخفى قسراً كبير من الدلت
لواحدة - ذات الشعر ، أفراد الشاعر هذا ألوم يرد - حتى وإن
كان يكرر معنى مسبوفاً في فقرات - وهو ما لم يحدث في كل
الأحوال - والسؤال الثاني هو لماذا احتار هذا المعنى دون ذلك ؟ ولى

مظلوم باشا بالشان المخيدى الأول . . . وهشة صاحب السعادة محمود شكرى باشا برتنة للتاير . . . وهشة إسحاق صبرى باشا بالسلامة على إثر حادثة في قطار . . . وبحر ذلك مما يدخل في باب الاجتماعيات لا الخصوصيات التي أوجعت «بداية» خاصة لا تدرج تحت أبواب شعر .

ومن هنا نجد أن «الذات الواجدة» قد انفرد بها صاحب في هذا القسم دون غيره . وهو القسم الذي أصبح فيه الشاعر محروماً نسبياً بكل ما يتعلق بحبائه الخاصة . وآماله وآلامه وأشواقه . وهي عدايات تناثرت في قصائد مطولة في غير مناسبة ، ولكنها هنا تتركز في مصمون متكامل يحتاج إلى دراسة تأصيلية مستقلة .

ولقد تألق شوقي في التعبير عن مكنون صدره ، وهو بعيد عن عصره في معناه . وذلك في أسى جديداً جديداً منذ بيته الأول

يا نائح الطلح أشباه عروادينا

نشجي لواديك أم نأسي لواديك

(أندلسية - الجزء الثاني)

وهي من اللحن المندمجة التي جاش بها صدر شوقي فقدم هذه الأبيات التي تفيض وجداناً صادقاً معتزلاً في صدره

ماذا تفص علينا غير أن يدا

قصت جراحك جالت في حواشينا

دمي بنا البين أبكاً غير سامرنا

أخا الغريب . وظلاً غير نادينا

كل رمة النوى ! ريش الفراق لنا

سها ، وسأل عليك البين سكنا

إذا دعا الشوق لم نبرج بمنصع

من الحاحين عبي لا يلبينا

فقد يلك الخس يا ابن الطلح فرقا

إن المصائب يجمع المصابينا

لم نأل مامك نحنانا ولا طمأ

ولا ادككاراً ولا شجوراً فنانا

نجر من فن سافنا إلى فن

وتسحب الليل نرناد المؤاسينا

نساء جسمك شق حيزك تطليم

فمن لروحك بالسفس المداوينا

(أندلسية)

والوجدان الدافع بشيخ بين هذه الأبيات التي وصلت إلى ثلاثة وثلاثين بيتاً . وهو وجد لم يعظه معنى مقصود يراد به الوصول إلى سامع ، وإنما تدفق التعبير عن الذات بهدف التعبير عنها . فحسب على غير ما نجد في بعض قصائد المناسبات المتهتة . وهذه سمة دافعة من سمات اللحن الشعرية عند شوقي ، على وجه الخصوص

يا صاري الفراق يرمي عي جوادينا

بعد الهدوء وهي عن مآقينا

رثاء هذا دون ذلك ؟ أي أن الخصوصية الذاتية عند شاعرنا بيوت تظهر واضحة جلية حتى في باب «التقليد» الذي أخذ على هذه المدرسة برمها

ومن هنا كذلك مجئنا في حاجة إلى الوقوف عند اللحن المستعملة في هذا الباب ، وهووم بعمل تصنيف يوضح طبيعة تلك اللحن ومصادرها من الذات - طبيعة الحال - والمؤثرات الوجدانية النكاسة وراء نكوبها . وإذا كانت مدرسة الديوان قد وضعت عند عدد محدود من النماذج في شعر شوقي على وجه الخصوص ، (أوردنا في كتابنا شعر بموان «شعر حافظ») ، فإنها كانت تبحث عن عناصر تؤدي بها ما ذهبت إليه ، ولم تخلص إلى فكرتها نتيجة لاستفراء شوقي للمعاني الشعرية عند شوقي . ولذلك فإن ما أخذته على شعر شوقي ، فضلاً عن أنه تكبير هو توغري لما يؤخذ على بعض شعره ، وهو ما لا يخلو منه شعر شاعر في الشرق أو الغرب ، قد أوقع مدرسة الديوان في المأزق ، ولم تستطع أن تعرض الجمهور بشعرها مما ألفه عند أميرنا ، وافقدت التجاوب بين الجمهور وبين شعرها ، حتى شعر زعيمها الفحل : أول من نادى «بوجدانية» الشعر . إن لشعر وجدان ، في تقديم «صوت الفجر» سنة ١٩٠٩ . وذلك كله بسبب جرهمى ينو - في ظني - وراء ما واجهته «مدرسة الديوان» دون مدرسة سابقة - مدرسة البعث - وأخرى لاحقة - أبوللو والرومانسية المصرية - من تجاهل جواهرى . إنها صلت عند نظريات النقد ، بما أوقعها في مارق «الخرقة المصونة» . مقابل «حرفية شكيلة» أخذتها على «مدرسة شوقي» ، هذا من ناحية ومن ناحية ثانية انخرت عن «وجدانية» الجمهور للتلق . فلم يجد فيها قدماً له ما يعبر عن ذاته من قريب أو بعيد . فحدثت تلك المرة التي لازالت قائمة بين شعراء هذه المدرسة والجمهور القاري ، على عكس ما نجد في مدرسة لاحقة يعرف من أبنائها على محمود طه وإبراهيم ناجي وأبو القاسم الشابي وغيرهم .

ولا جد ل في أن تصفح الديوانين لأكثر من مرة يعطى قدراً من لمحايشة المتأمل تعين على استكشاف عالم الشاعر الوجداني . وهو ما قد لا يظهر من قراءة أولى وإن كانت مأنية . ولعل العارء يلاحظ أن الجزء الرابع من الشوقيات يحتوي باب «الخصوصيات» سبق «الحكايات» . وأن الجزء الثاني لحافظ^{١١٥} يحتوي باب «الشكوى» . وقد أوجهم عنوان شوقي أننا إزاء «خصوصيات» وجدانية لا يمكن إدراجها تحت باب من أبواب الاجتماعيات . ولكن انوقع غير ذلك (طلع الجزء الرابع بعد وفاة شوقي) . أما «شكوى» حافظ فهي تصوير مؤسسي لحوانب من واقع حياته . شقائه وسمه غير المهدى . وإحباطه بعد كد . وحسراته . وذكراته شابه . وشو به إلى مصر . وشكوى الظلم . ثم رسالة إلى الشيخ الإمام يشه أنه

أنا «خصوصيات» شوقي التي تقع في «سنة وحسين ومائة ست في عشرين قطعة» . يصمها على الأقل قطع من يمين أو ثلاث . تتعلق «بها» على . وسته أمية . وانصف الآلى ليس من خصوصيات أسى روحى غير ما ورد بها . فهي في «سنة أحمد

لما تفرق في دمع السماء دما
هائج البكا فحطبنا الأرض باكيتا
الليل يشهد لم تهتك ذبابه
على نيام ولم تنف يساليا
والنجم لم يرنا إلا على قدم
قيام ليل الهوى للعهد راعيا
كفرقة في سماء الليل حائرة
لما نرود فيه حين بضوينا
(أندلية)

وبل أبدع ما يصادفنا في تبع معانيه ما ورد في إحدى قصائده
الوجدانية المتدفقة بعنوان «رحلة» - مدينة لبنان - والتي شهِرت
لدى جمهوره ببعض أبياتها التي منها
باجارة الودى طربت وعادى
ما يثبه الأحلام من ذكراك

وهي أبيات مع «الأندلسية» بحيرة، إذ كيف يمكن لشاعر منها أوفى
من مكنات «التفكير» أن يجنى وراء هذه «الصنعة» العاطفية
يرحم «التقليدية» أو «الإحالة» أو «التعكك» وهي معاني قصرها
من يرسم «الطبع» دون «التكلف» و«الإبداع» دون «التقليد»
وهي معاني تجعلنا - كقراء - في محال للقارنة بين ما يرسم «تقليديته»
وما يرسم «إبداعيه»، نرحب «بالتقليدية» وطلب على عملها
لمزيد، إن كان في مثل هذا النوع من الشعر «تجديد» ما هو «جديد»
الشاعر:

ولقد مروت على الرياض بروة
غناء كنت حينها ألقاك
صحتك إلى وجوها وعيوبها
ووجدت في أنفاسها ريانك
فذهبت في الأيام أذكر دفرقا
بين الحدايل والحبوب حواك
أذكرت هرولة الصبا والهوى
لما محطرت بقلبان عطاك
ثم أفر ما طيب العاق على الهوى
حتى تفرق ماضى فطواك
(رحلة - الجزء الثاني)

ونجدنا مع حافظ في وقفة متأية تشع فيها إحساسات مختلفة من
الأسى والحزن والشحن والألم... إلى الأميرة طيرة أوجيبى عظم
هذه القصيدة إسماء لاقتراح صحيفة المزيدي على الشعراء أن يظفروا في
هذه الأميرة طيرة، ويواروا بين عينيها إلى مصر متكررة تنزل في فندق
سمرى بور سعد، وعينها قبل ذلك في سنة ١٨٦٩ في افتتاح قناة
سويس. واستغرق الخديو إسماعيل إياها استقبالا فخما. نشرت في
٢٦ يناير سنة ١٩٠٥، وهو موقف يقارن فيه الشاعر بين حالين،
حال قدومها وقت الاحتمال بافتتاح القناة، وما قوبلت به من

حماوة وتكريم، وحال قدومها بعد وفاة زوجها ومهرها لقرن
ولحونها إلى بور سعد متكررة
وهو يأسى لا حل لها وما حل بقصر إسماعيل

إن يكن غاب عن جيتك تاج
كان بالغرب أشرف النجاش
فلقد زانك الشيب بتاج
لا يلدنيه في الحلال عداي
ذاك من صنعة الأنام وهذا
من صنيع المهين الديان
كنت بالأمس غبطة عند ملك
فانزل اليوم غبطة في محال
واعلمينا على القصور، كلانا
فريقه طوازي الحدان

(الجزء الثاني)

ولاشك أن تلبية حافظ للكتابة في هذا الموضوع، على الرغم
من شكلية الاستجابة، يعبر عن طبيعة متجاوبة مع حدث يظهر
بوضوح قلب الزمان، وتغير الحدان، ولهذا فقد نجح في تحريك
شاعر الأسى في منطقته، وهو ما يجير الشعر الوجداني المنصر عن
اتصال النفس البشرية بحدث يتم، كما أنه يعبر عن حدث يخص.

٣

على الرغم من اللامع الأساسية التي يثني عنها «مفهوم»
الشعر... ويتحدد تعريفا. وعلى الرغم من الاتفاق على أن
الاختلاف في هذا للمفهوم والتعريف قائم بين مدارس الشعر المختلفة،
فإن «الوجدانية» في حد ذاتها لا تختلف في مدلولها باختلاف المدارس
لأنها تخص بالوجدان الشاعر، وإن كانت تختلف في وسائل التعبير
عنه بحكم اختلاف اتجاهات الشعر في عصوره المختلفة.

وقبل أن نحوس من العام إلى الخاص عام «الوجدان الذاتي»
«الوجدان الجماعي»، عند شاعرنا، في محاولة لتكلم صورة أظن
أن بعض عناصر تكوينها قد انصهرت - بحسن بنا الإغمار في عالم كل
من شاعرنا، في محاولة - حتمية - لتحديد عناصر التكوين الأول
للمعاني شاعرنا ومدى اختلاف كل من، وفقاً لاختلاف طبيعة
الحياة، وطبيعة ما يحيط بعالم الشعراء. وهذا قد يعين على تبين
درجات «العمق للصوى» في شعر كل منها، ويعين على فهم طبيعة
«المفردات المتعددة» ومقاييس الانفعال ومعاييرها.

ولاشك أن التجرد من حديث الذات الشخصية عند كل من
الشاعرين، والمقتصر على محاولة البحث في «دلالة» النص، وحدها
دون عون من تاريخ حياة الشخصية الشاعرة، سوف يحفظ اتساعاً
كثيراً في عالم شرقى الشعرى - يوحى بنوعية حياة عريضة، يمتد من
اتساع أبعاد طاقه، على عكس عالم حافظ الذي يضيق حتى يومهم
أنه لا يخرج عن حطاق عدد من الأماكن محدود، وعدد من
الشعور أيضاً يتحدد، وعدد من للناسات المختلفة، وفي ذلك ما

يعطى أيضاً روحاً من الضيائية ، تجعل شاعرنا حافظاً - في ذهن مثقله - معلقاً في هلامية الزمان والامكان ، بل قد يتسرب الشك أحياناً في حقيقة الزمان والمكان ، اللذين وردا في بعض صوره

ولعلنا نرجح السبب في هذا التباين بين عالم الشاعرين ، إلى طبيعة حياة شوق المنفتح على عوالم في الداخل ، وعوالم في الخارج . بل عن ثقافات أحر أصفت على تجربته الخاصة بعداً لم شوقه لصاحبه حافظ بحكم محدودية أبعاد عالمه الخاص الذي يصيق بهحصراً في الحدود الكثر في مصر . وفي أماكن لا تعدو وسط القاهرة . حيث عاصدين ودار الكتب

عالم شوق يخلق مع الطائرين «فدريس» و«بوبة» من دارير إلى مصر ، ثم مع شكشير ، ثم مع مسجد أيا صوفيا ، ومن عاب «بولونيا» إلى البفور ، إلى الأندلس ، إلى الكونكوردي ، ومن طوكيو إلى دمشق ، إلى جسر البفور ثاية .

وهو عالم يتسع رحابه لتجدد لشوق معانيه ، وتتسع آفاق معانيه . بينما عن مع حافظ في بعض واحد يبيتا عنوانه عن رحلة حافظ إلى إيطاليا (الجزء الأول) ، ويبدو أنها رحلة لم يتحاشف معها كثيراً فأنفرت مولوداً واحداً عقيماً . هذا فضلاً عن آفاق المعارف المحدودة في زمان ما ومكان ما أقرب إلى الحظمية ، عبر محددة المعالم ، أو هو على الأقل تدفق انطباعي .

ومن هنا معن مع شوق أكثر عمقاً ، بينما مع كمال حافظ أكثر قرباً من ظاهر نعرفه . وهو ظاهر مدرك ، حل مستويات متعددة ، يصل إلى حد الإيهام «بالعمومية المعنوية» ، بينما عن مع بعض فكر شوق حيث تنقلب الأفكار على أكثر من وجه ، وحيث تعمق الثقافة في تنوع شعر كثيراً على عدد كبير من مستويات للعاني .. يتقل من تاريخ مصر الفرعونية ، من أي عهد في القرى تتدفق إلى تاريخ العرب في الأندلس ، أندلسية - أميرة الأندلس .. إلى تاريخ مصر الرومانية «مصر كلوباترا» إلى تاريخ العرب الأدنى «بحون ليل» وهي انتقالات منمنمة غير معتلة («نمودج» أيها الليل» دليل عمق الثقافة على ما به من هات تختص بالمعنى ، أو باستخدام المفردات اللغوية ليس هنا محالها» هذا فضلاً عن إحساس شوق للتميز بنظر واقع الاحتمال . استعمل في إحساسه الشديد «بالمصرية» التي ظهرت مع بداية القرب العشرين ، وازدهرت مشعة حركة البرجوازية المصرية انصاحه ثورة سنة ١٩١٩

وتجلى كلمة ميراث شوق في عدد آخر من المحالات المعنوية . فهو شاعر له موقف . وهو موقف واضح للعالم عدد الأبعاد . له موقف من «المصرية» . وموقف من «الإسلامية» وموقف من «التركية» . بل من «عروبية» . له إحساس خاص يتجاوب مع طابع حسب انت منسبه

وفي محال شكل مشوق أيضاً محالات مجرب تعضيه حق الريادة في عدد من . يده في المسرح المفرد (لم يكتب شوق

للمسرح .. ولكن مسرحياته أدبية) .. وريادة في قصص الأطفال «اللاهوتيني» . وريادة في تقديم نص شعري فصيح أو عامي يرقى مستوى العناء الغالب .. بل ريادة مع التعامل مع فن الشعر بكل دوراً سبق إليه البارودي «الإمام» . ولقد صاحب حافظ - دائماً - «الإحساس بالتبعية لشوق» .. بل لم يحل دراسة كبار دارسين الأدبية من هذا الإحساس بالتبعية .. حافظ يجرب في عدد من معاني التي سبقه إليها شوق (انظر باب المراتي وقد سبق أن أشرت إلى ذلك) وحافظ يجرب مقطوعة تخيلية «بين جريح من أهل بيروت» وروح له اسمها (نيل) وطبيب ورجل عربي

وحافظ يحاول الوقوف على آفاق من المعارف العربية فيترجم ألياً لشكشير ، وأخرى عن جان جاك روسو .. ويترجم «البؤساء» فيكتور هوجو .. ويقلد أسلوب المقامات العربية في «بالي مطيح» . بينما يجرب شوق من القصص في «الضيرة بيت الصيول» وثلاثية «أول الفراعنة» و«ثمن الفراعنة» و«آخر الفراعنة» فضلاً عن «لادياس» .

وهي ثقافات انعكست على طبيعة انتقادات شاعرنا لمفرداتها . وهذه دراسة دلالية في حاجة إلى محاولة تبيين .

- وعية المعجم اللغوي لكل من الشاعرين ..
- طبيعة دلالات للمفردات ، وتنوعها وما قد يكون مستحدثاً لدى أي منهما من معاني .
- طبيعة للمفردات شائعة الاستخدام .. والربط بينها في محاولة لاستكشاف بعض جوانب حركة الدات الشاعرة .. من وجهة النظر النحوية .. تعين على تبيين طبيعة ، الدات الوجدانية

ولعل للملاحظة التي يفتق فيها قدر كبير من الباحثين أن مفردات حافظ أكثر قرباً من لغة جرحها قدر أكبر من الناس ، بينما تجلي لغة شوق في بعض الأحيان إلى الإغراب . كما أن لغة شوق قد استحدثت بعض مفرداتها من سياحاته الثقافية في أرجاء الحضارات العربية والفرعونية والإسلامية والشرقية بعامة . على حين نجد مفردات حافظ أقرب إلى السلامة والانطباعية .. وقد نجد تعبيراً مريباً هذا .. يحتاج إلى وقفة حثائية - للمقارنة بين جوانب شخصية كل من الشاعرين وتوافقها مع أسلوبه . هذا من مطلق نابع للإنسان جرحه من تركيبته النفسية ، وأن انتقاده للمفردات يعتمد على طبيعة ما يريد الإصاح عنه من داخل تكوينه الذاتي .. وربما نجد في تراكيب شوق الحزلة النحمة جانباً من طبيعة حياة القصور النحمة الحزلة . بينما نجد توافقاً بين بساطة حافظ وبساطته مع بساطة بخته وانساعيتها .

وتجلى الإشارة إلى أن عطاء هذه المدرسة - جميعاً - دعم بوعه من التراث العربي وغير العربي - أحياناً - إلا أن طبيعة لعطاء التراثات المختلفة ، واستدعائه بعض مصاميتها لم يكن قابلاً من إدراك فطلي لأهمية الموازنة بين هذه الاتجاهات ، وبين اعطاء التعبير عن المصنوع المعاصر ، واحتوى للعيش . ومعنى آخر فإن هذه المدرسة لم

تستمر بالثرات بنفس الطريقة مثلاً التي يجدها عند مدرسة الشعر الحديث .. فقد قدم شوق «محون ليلي» وقدم صلاح عبد الصبور «بيلي ومحون» وكلاهما «توظيف» لقصة تراثية قديمة .. ولكن شوق أعاد كتابتها كما هي - في تصور - بينما وظفها صلاح عبد الصبور لخصوم آخر ومحتوى جديد .. يظهر حتى من تركيبة الصور في الخلال فهو عند صلاح عبد الصبور مغاير .

...

١

ونصيح شعراتنا لجمال نفيس فدى : الوجدان الداني ، والوجدان الخامى .. وكلاهما تعبير يختص «بالذات الواحدة» .. أولها يمدد إلى الالتصاف حول المكون الداخلي في النفس الشاعرة وثانيها يتعاطف مع ذات الآخرين في مشاركة «غير متعلقة» كمظهر من مظاهر التجاوب الوجداني مع المصروع .

وقد يُظن أن «الوجدان» مرتبط بخصايها الذات في علاقتها مع نفسها فحسب ، وهو ما يتردد كدببية على مستويات التلقائية المختلفة ، ولكن الحقيقة أن جانباً كبيراً من الوجدان مرتبط بكون الإنسان حلقة في سلسلة متشابكة من الحفقات المتناسكة - أراد أو لم يرد - (هناك ديبية بمعنى تؤكد اشتراك الإنسان في اهتمام بدرجة أو أخرى) ولأنه جزء من هذا الكيان المتكامل فهو وجدانه متفاعل به ، وهو مرتبط بحركة الوجدانية أيضاً بل قد يكون من الأسب أن نقول إن «الوجدان الخامى» أقرب إلى الصدق من «الوجدان الداني» الأول متفتح على حركة الحياة يوعى ، والثاني متغلق على التزامات «ذات الواحدة» .

«والوجدان الداني» عنصر رئيسي من عناصر فن الشعر ، كتجربة دائية قد لا يعبر الشاعر عنها تعبيراً مباشراً ولكنها تتمكس على تعامله مع الأفكار والمعاني المختلفة^(١٦) . ويعترف النقد الحديث بكافة العوامل المؤثرة في تكوين «الوجدان الداني» . وهي عوامل خارجية تتعلق بالبيئة والعرف والعادات والتقاليد والموروثات والأحوال الاقتصادية والظروف السياسية ، والحركة التاريخية للمجتمع .. وهوامل داخلية بدءاً من المراتز وانتهاء بالاتصالات الشعرية أو اللاشعورية موروثة بالموروثات الحلقية والخلقية على السواء ..

ولأن «الوجدان الداني» هو محصلة هذه التركيبة المتشابكة المعقدة من العوامل الخارجية والداخلية ، فهو متعاطف في المقام الأول مع «المرأة» باعتبارها عنصراً مشاركاً أو قاسماً مشتركاً بين العوامل الخارجية والعوامل الداخلية . إذ هي متداخلة أيضاً رعم أنفس «الذات الواحدة» (لا يملك الإنسان مع شعوره من الحركة . على أي نحو من الأنحاء قد يملك التحكم في إظهار الشاعر ، ولكن لا يملك إيقاف حركة الشعور أو توجيهها) .. ومن هنا نقول إن شعور الإنسان نحو المرأة شعور إيجابي في مراحل متعددة من العمر كالمحبة والكثير والكثير وكروح وككرم .. إلى آخر هذه التصيغات الدلالية

ولذلك من اللبس القول بأنه لا أثر للمرأة في حياة حاض ، أو أنها لا تمثل عنصراً حيويّاً في حياته أو في حياة شوق . فلا يمكن ألا تذكر أخبار هذا الحجاب في التاريخ حياته لتصبح حياته عفاً منه . فلا بد أن حياً قد داعب محلة كل منها في فترة الشباب أو فترة الشباب . ولا بد أن يكون الشعور «الشاعر» قد حاول ولو على سبيل «التجريب» لا «التقليد» محاولات شعراء يقرأ لهم في التراث . أما ألا يذكر تاريخ حياتها هذا الجانب بالتفصيل أو بالتلميح ، فربما لصيغة العصر الذي لم يكن يسمح بالتعرض هذا الجانب من جوانب حياة الإنسان . تخكم الطبعة الشرقية من «حياة» وصيغته العرف السائد من ناحية أخرى

ومع ذلك صرّيات شوق تتم بالرقعة العاطفية المفرطة . وهي صرّيات عاشق ولا يمكن أن تكون تعبيراً «عظيماً» موروثة .. حتى وإن بدت كذلك . وهذه قصيدة إن اعتقدنا دليلاً العنصر فيها . فكيفنا الدليل الشعوري أو الانطباعي الذي هو جانب آخر من جوانب التدفق الخيالي ، يجب ألا يغفل عنها تطورت وسائل النقد العنصر الحديث .. فالغزليات للتأثر غزليات رجل عرف معنى معاناة حب المرأة .. وعاش هذه التجربة بوجدان شاعر .. أما من هي ؟ وكيف كانت علاقتها ؟ هو أمر يصعب للبحث في العوامل المؤثرة في صرّيات حياته اليومية الخاصة .. وهو ما لم تستطع كتابات الذين كتبوا عنه الوصول إلى مكنونها ، أو التعرف على جانب آخر من حياته تهم للنقد الحديث الآن . (انظر باب السبب في الجزء الثاني من الديوان) .

أما من حافظ قدر دفعه أن يشعل بأسبب ولشبيب حبراً من ديوانه ، وهو لا يعنى انصرافه عن هذا الحال .. ولكن يعنى أنه «سبب ما» - لم يمل إلى خصوص هذا الجانب الداني المفرط في الدنية يحرصه على متفقيه .. فباب الغزل عنده يحتوي تسعة وعشرين بيتاً - متفرقة منها سبعة «ترجمة عن جلال جاك روسو» ومنها ما يحمل عنوان «في جندي طليح» .. ثم بيتان تحت عنوان (يقين الحب) .

أفنتك ثوبان في الشمس والشمس

في النور والظلماء والأرض والسما
ولا نسمي لكك يحظر خطرة
يفسك يوماً أني لست مهراً

وبيتان بعنوان «الخال» . وأربعة بعنوان «رسائل الشوق»

صور عندي له مكتوبة

ود لو يسرى بها الروح الأمين

إني لا آمن السرسل ولا

أمن الكتب عن ما عتوس

منين بالدي كتابته

وهو لا يسرى كاداً يسرى

أنا في هم ويسى وأنى

حاضر اللوعة مرصود الأثين

أما باب السبب عند شوق فقد حمل محبين قصيدة أو نحو

هذه الأمثلة تؤكد وجدانية جانب من حياة حافظ .. وهو جانب لست فيه امرأة ما .. أو أكثر .. دوراً في حياته ، وهو ما لم يمكنه التصريح به ، كما لم يمكن شوقي - على اختلافه بصورة أكبر من حافظ - أن يصرح به .

وتتميز محتوى المعاني عند حافظ بجانب هدم في التعبير عن صدامه مع واقع حياته ، مما يشكل باباً من أبواب التعامل من منظور يختلف عن منظور شوقي للحياة ومواجهتها .. وفي هذا الباب تتردد مفردات : الشكوى - الحظ - الحسرات - الشقاء - أرى - اللبيح - القدح المبح - الترحيب - الحزن - البلوى - الأسى - السعى - التلم - الخرج - التالم - المدلة - البلى - التجم - الحرارة - الردى - الفم - الكرب - الموت - السهر - الإنصاف - الكبد ... إلى غير ذلك من مصمم يعبر عن مكنون ما يحتمل يصدر شاعرنا في مواجهته المرة مع الحياة منذ بدء تعرفه عليها في الصغر .

ويحتوي هذا الباب في الشكوى ثلاث عشرة قصيدة ، تنصح عن جلاء أصيل بينه وبين الحياة برمتها ..

ولا جدال في أن دراسة شعر شوقي وحافظ دراسة متينة مدققة ، والوقوف عندما يتردد في أثناء قصائدهما من معان ، يمكن أن يدلنا على طبيعة ونوعية الوجدان الشاعر عند كل منها ، ويمكن أن يزيد من اقربنا من عالمها الوجداني عن طريق محاولة الموازنة بين تلك المعاني وأحداث الحياة الخاصة وما يحتمل فيها من جوانب حركة في اتجاهات مختلفة .

• • •

إن أهم ما يلاحظ في شعر رائدنا وجهها الواضح بحركة ونص واقع الحياة في مصر في مراحلها المختلفة ، ونحن لا نجد في هذا الوصف الواضح « حسداً » من أي نوع .. وإنما نجد تجاوزاً يسج من مكونات الذات دون إدراك منطلق بطبيعة ما يهدف إليه ..

فالجزء الأول من القرن العشرين يشهد انجهاً حاداً نحو « المصرية » ، بعد حركة الامتجار وانتشار الرايين ووفاء مصطلح كامل وهوان القيادة الوطنية .. وضبابية رؤية المصير الوطني .

والجزء الأول من القرن العشرين يشهد - إلى جوار ثمار الاتصال بالعرب - ازدهاراً في الانحاء « الإسلامية » على نحو ما يبدو في الدعوة لإصلاح الأزهر ، وفي قيادة الشيخ الإمام .. وفي العكوف على طبع التراث الإسلامي كرد فعل لحركة الاتصال بالغرب وما نتج عنها من اتجاهات « علمية » .

والجزء الأول من هذا القرن أيضاً يشهد ازدهار الطلقة الوسطى المصرية التي كان لها الدور الأكبر في أحداث ثورة ١٩١٩

« غير معنونة » تحمل الكثير من مجالات التجريب في باب الوجدان والخيال .. وتترد فيها معاني السهد والسهاد واليكاء والشكوى والأكين والسجوى والسهر والعشق والبلى والنداء والحجر واللحن والنجم والشقاء واللقاء والتأمل والتنبأ والوفاء والعناء والغيرة والغلة واللوم والوشاية والخرى والوداد والخيال والعذاب والعصب والرضى والتفوق والسلوان والأشواق والصبابة والخرى .. إلى غير هذه المفردات في معجم الحب والحبين . ولقد ترددت في هذه الآيات معاني تعبر عن مكنون تعامل الإنسان مع ذاته .. فيها - مع النظر التقدي المتأمل - جانب من انصديق ينسج عن صدق التجربة التي لم يحدثنا بها أحد من مؤرخي حياة أمير الشعراء .. ولم يحدثنا بها الشاعر بحكم طبيعة شرقية .. حتى عندما صرح حافظ في إحدى قصائده بفراجه ببابية بد الشور فيها منعلاً .. وقد ضمن قصيدته التي حملت عنوان « غادة اليابان » الإشادة بالشجاعة التي ظهرت بها أمة اليابان في الحرب بينها وبين روسيا .. (الجزء الثاني : ص ٧)

ويبدو في ديوان حافظ بعض التقديم « الطلق » أو « القزى » الذي يبين - إن صدق - جانب العمق الوجداني لدى الشاعر ، فهو يبدأ بعض مدائحه بالحديث التقليدي :

حسان بين الحزن والوسوس
حسان لوشت لم يكن
أنا والأهبام نكف في
بين عشاق ومفلس
في فزاد منك تنكره
أهلى ، من شدة الوهن
ورفير لر هلمت به
حملت نثار الفرس في بدنى

وبدا « مرصاً » جداً - تقليدية حافظ في هذه المعاني ، فإن سؤالاً يبقى - لم التقليدية في هذه المعاني دون غيرها ؟ ولم انتحار حافظ أن يقلد هذا النوع من المعاني . نولاً أنها تتفق مع عامل ذاتي بطرب له ، أو يتمناه على أسوأ « مروض » . فالصعب يتناقى إلى الحماة أحياناً . (هذا مدخل في الرد على دعوى التقليدية بقدها ويردها إلى عناصر نصية اجتهادية في حياة الشاعر وحركة وجدانه الحية) [النص السابق تقديم ملحة لعبد الحليم حاصم باشا ج ١ ص ١]

ثم يقدم في مدحه لعمود سامي البارودي ما يعبر عن شيء يمش في صدره ، عبر به عن ذاته من ناحية ، وعن ذات المدوح العاشقة من ناحية أخرى .

تعمدت قل في الهوى وتعمدا
لما أعت عبي ولا لحظه اعتدى
كلنا له عند لعلرى شيبى
وعلىك أنى هجت سباً مردها
هوسا لما هنا كما هان غيرنا
ولكننا زدنا مع الحب مؤدفا

ونتيجة لهذه المحصلة المتشابكة المعقدة ، لحأت الترجمة للبيعة إلى حصن التلويح للمصري أحياناً (انظر مصربات شوق وفرعونياته) .. أو الإسلامي أحياناً أخرى (انظر مدائح شوق النبوة ، وعمرية حاضد الإسلامية) .. في محاولة للركون إلى المجد القاهر إزاء مجد الحاصر للفقد .. بعد تمكن الاخلال الإنجليزى وانتشار الحرية الوطنية العربية

وتكتمل عناصر «الوجدان الجماعي» على درجات متفاوتة بين شعريتنا، فتتوق ينمو أكثر عطالة في هذا المجال وأصل صوتاً.. وأقرب دليل على ارتفاع صوته قصيدته المظلمة «أبها الليل» التي وصح فيها خلاصة علم وخلاصة شعر عردي وجماعي.. في مهرجان هرت الدنيا به أعطائها واختال فيه المشرق..

- التعاطف مع المصير الوطني بحكم الانتماءية الشعبية .
- التعاطف مع القضايا الاجتماعية المختلفة .

(١) من المأخذ التي ترجح على قصد ثلوث أنه لم يتحدث عن إلهية التي هزت أخسره مصر وهي محاولة عشوائية إلا في ذكرها التواضع والضعف والاحتياج إلى الله تعالى.

(٢٧) حسن الأديب : : القصيدة التي أمطتها القازي علي عبد الرحمن الشكري بعد أن
دب الحلائل بيها . وقد حاشه القازي عجباً حقيقاً . انظر : الديوان في الشهد
والأديب : عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر القازي . الطبعة الثالثة . دار
الكتب ص . ٤٧ . ص : ١٧٧ .

Literary Criticism: Plato to Dryden by, Allen H. Gilbert.

«An Essay of Dramatic Poesy»

(٦) في الأول أو صدقة أربعين سنة ، للأخير شكيب أرسلان حديث من جهد شوقي وإسناده يمكنه التي تنوعا عند الأخير والتي جهد نيرس عليا في أكثر من موضع . انظر المكتاب جبعة جيسى فيال الخليل سنة ١٩٣٦

(۸) انظر في حياة شوقي كتاب شوقي صيف شوق شاعر العصر الحديث دار
لنارف وكنت طه وادى شعر شوقي الجنائي والسرعي دار المعارف واتحد
شوقي والأدب العربي الحديث دار دار اليربوع كتاب روبرت يوسف المجلد الخامس
أكتوبر سنة ١٩٣٣.

574

التعَرُّ والتاريخ

فتاسم عيده فتاسم

تمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ . فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، كما أن التاريخ ، بأحداثه وظواهره وشخصه وأبطاله ، منبع للوحي والإلهام في الفن والحلوى بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة ، وإنما هي حدود متداخلة حيث تحسبها حدوداً وهمية في كثير من الأحيان^(١) . فالإنسان هو الموضوع المشترك لكل من الفن والتاريخ . وهو ، من ناحية أخرى ، المبدع في دنيا الفن وصانع أحداث التاريخ . ويبدأ بربط التاريخ بالزمان إطاراً ، وبالمكان مسرحاً على نحو محدد واضح ، ليجد ارتباط الفن بالزمان والمكان ارتباطاً فضائياً ، لأن الفن قد يتخطى حدود الزمان والمكان في سبيل قيمة فنية بعينها ، بيد أنه لا يستطيع أن يخرج من نطاق الزمان الإنساني أو بيئة الإنسان مخرجاً مطلقاً .

يسمى على سطح هذا الكوكب . فالماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمر ، وليس من التصور ، على أية حال ، أن يكون عالم اليوم بكل ما يحويه نتاجاً للحاضر فقط . وإذا كان الإنسان في حاضره يحسب ، جزئياً لماضيهِ ، فإن تفسير ظواهر هذا الحاضر ومشكلاته يعرض علينا أن نتحدث عن جذورها في الماضي . والتاريخ ، كعلم ، هو وسيلتنا لذلك ، فكل ظاهرة في المجتمع جنودها ، ومن يحاول فك غموض الظاهرة ، أو الكشف عن أسرارها دون الاستعانة بالتاريخ إنما يحرث في البحر .

وقد مضى زمن كان فيه مصطلح « التاريخ » مرادفاً لكل تادرة أو حجية ، ثم تحلل التاريخ عن مكانه التقليدي في تصوير الأمارة والسلطين ، والملوك ، والأمراء ليتزل إلى حصن الحياة العامة باحثاً عن الحقيقة . إذ كان التاريخ ربيعاً للتصور وساكناً في بحث عن أسرار الحكام وأخبارهم ، يقتش من الفن والسنس في دهانير اللات ، ويسمى وراء تصوص المعاهدات ، وينصف على محاورات الفاضين ، أو يسمى في ركاب القادة إلى ساحات الوعى ، يهره

وإذا كن نقول بأن الفن ، بكافة أجناسه من فنون القول وفنون الشكل ، مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية ، فإن قولنا هذا راجع إلى ماهية التاريخ نفسه . فالتاريخ من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان ، ذلك أن التاريخ ، كعلم ، يلهث وراء الإنسان من حصر إلى آخر ، باحثاً ومستمسراً ، في محاولة لأن يفهم الإنسان ويفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض . والعلاقة بين الإنسان والتاريخ علاقة جدلية أيضاً ، إذ يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى . فالإنسان عامل تاريخي ، بمعنى أنه يصنع التاريخ (سواء كان واعياً بدوره التاريخي أو لا) . كما أن الإنسان ، من ناحية أخرى ، من نتاج التاريخ ، هو الكائن الوحيد الذي يعي صيرورة الزمن ويميد بها ما يصيف جديداً إلى خبراته على اللوام . وتزود الزمن تتركب إشارات البشر الحصارية لكي تصبح تراثاً (أى تاريخاً بمعنى من المعاني) ولكن هذا التراث ، أو التاريخ ، لا تتقطع صلته بالحاضر الإنساني^(٢) . فالماضي هو الأب الشرعي للحاضر ، وإنسان اليوم بمكره وحبراته هو نعمة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ

صلى السيوف ، ويشجيه مشهد القتال ، يسمع صيحات النصر وأنبات المرحى ، ولكن التاريخ نخل على هذا المكان التقليدى الذى تبع فيه طويلاً ونزل بسعى وراء الحقيقة في الشوارع والطرق والأسواق ، بين جموع الفلاحين وجاهل العمال ، وجاعات للخبز والعنانى والشعراء . لقد بدأ التاريخ يدرس أسرار صنائع التاريخ المحققين من بسطاء الناس في المصانع والمقاول والمدارس والجامعات وأماكن العبادة ، وتوالت الأدب وقاعات القنول . وتمثلت النتيجة في تلك المروغ الكثيرة التى تفرغ إليها مسار الدراسة التاريخية^{٢٣}

هذا التطور الذى ألمّ بعلم التاريخ هو الذى يجعل للفن كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية . قيمة كبيرة لدى المؤرخ الذى يمكنه على إعادة بناء الماضى متسلحاً بمجهجه الاستردادى . فإذا كان مفهوم « التاريخ » قد اتسع ليشمل مسيرة البشر الحضارية ، فإن مصدر المؤرخ ، الذى تساعد على إعادة تصوير الماضى ، قد تنوعت بحيث تشمل كافة ما أنجزه الإنسان ، أو فكر فيه ، أو تطلع إليه بأمل ، مد بدأ يسعى على سطح الأرض . وفي أشكال الإبداع التى متنوعة (من فنون القول شعراً ، ورواية ، وقصة ، وخطابة ... وغيرها ، إلى فنون الشكل من عارة ، ومحت . وتصوير ... وغيرها) يجد للمؤرخ مادة تاريخية تنصبه كالفن كمصدر من مصادر المؤرخ يعكس روح العصر الذى بهم ، ويكشف عن أحوال الوجدانية في ذلك العصر كما يساعد على الاقتراب أكثر من هذه الذى هو إعادة بناء صورة الماضى . إذ إن الفن يساعد للمؤرخ على فهم إنسان العصر الذى يدرس كعاشا كلساً بآماله وهمومه ، برفته وضيقه ، بهجائاته وإخفاقاته ، بإخفاقاته وإحباطاته ، بنفسه ودمه وأخلاقه . وهذه كلها أمور لا يجدها بسهولة ، وربما لا يجدها إطلاقاً ، في طبقات الوثائق التاريخية التقليدية ، أو في كتابات المؤرخين . يضاف إلى ذلك أن أشكال الإبداع التى تنبىء عن مزيد من التمهيلات الدقيقة فيما يحصل بالنظام الاجتماعى والاقتصادى والسياسى في أى عصر نهم بدراسة . كما تسهم أشكال الإبداع الفنى ، بأدواتها وأطرها التصويرية الخاصة ، في إعادة بناء صورة لاضى ويمث روحه من مرقداه .

ومن ناحية أخرى ، يجد الفن لنفسه الوسى والإهام في أحداث التاريخ وظواهره وأبطاله . هذا الاستيعاء التاريخى في الفن سمة عامة في العصور الإنسانية . ويكثر لجوء الفنان إلى معين التاريخ في عصور التردى والإحباط ، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن للنل الأعلى ، رغبة في التهرب من المعاطى ، وربما رغبة من وطأة زمن العجز الذى يجياه وهرباً إلى حضن الماضى الذى قد يبدو مبدىاً أو مثالياً بالقياس إلى الحاضر . وهنا نجد أن الفنان الذى يستلهم التاريخ في إبداعه الذى يتحد من الأحداث (أو الحقائق) التاريخية رواة يطلق منها خياله الفنى الخالق ويسج حولها من رؤيته ورؤاه لإبداعية . وهنا يكون الخلق الخالق للفنان مقيداً بالإطار التاريخى العام الذى وضع نفسه دهن أغلاله ، فهو يبدأ بالحدث التاريخى لنادى المائل لينطلق صوب الرمز للمعنى لو للثال . وقد يتكرر شعوراً وأحياناً مرعبة في الإطار التاريخى العام لتحقيق هذه الفنى

ويجمل بنا أن نثري بعض الشئ لتأمل الفرق بين مهمة المؤرخ ومهمة الفنان . فالمؤرخ بنشد الحقيقة التاريخية البجردة ، وهو في بحثه عن هذه الحقيقة التاريخية يحاول إعادة بناء صورة الماضى كما حدث بالوسط ، متسلحاً بمجهجه الاستردادى وقبوره الصارمة ، مسترشداً بمصادره (ومن بينها الفن بطبيعة الحال) في محاولة لإعادة تصوير الماضى بقدر ما يستطيع من الدقة . ثم هو ، من ناحية أخرى ، يحاول تصوير هذا الماضى من خلال الكشف عن العلاقة السببية بين الظواهر التاريخية المختلفة . ومن أهداف المؤرخ بوضاً أن يحاول كشف قوانين حركة التاريخ لكي تكون أداة في تفسير الحاضر واستشراف طريق المستقبل

أما الفنان ، فإنه حين يختار التاريخ مجالاً لنفسه يعنى بصنع نفسه ومن أغلال الحقيقة التاريخية في إطارها العام . ولكنه في حل من القيود الصارمة التى يحرصها المؤرخ على نفسه ، كما أن الفنان في إبداعه أبعد ما يكون عن استخدام المنهج ، وإنما يرى في الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمى ليكسوها بجماليته الفنى لهما ، وينفخ فيها من روحه الإبداعية ، فإذا الحدث التاريخى قد استوى كائناتاً جاعاً عبر العصور ، ليس على صورته التاريخية الدقيقة ، ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية . وإذا بالتاريخ ، شحوصه وأحداثه ، قد صار يعايشنا في حاضرننا ، ويعبر عن هذا الحاضر بفن الفنان الذى بنى جسراً بينه ، جعل الماضى والحاضر يتداخلان تداخلاً مصعباً لتحديد ملاء . وينبى على الفنان ألا يلوى عن الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفنى ، فإن ذلك يعد تزييماً للتاريخ ، وبناءاً على الفنى عن حاصبة أولية من أهم خواصه ، وهى الصدق . والصدق الذى نقصده في هذا المقام هو «الصدق التاريخى» الذى لا يراه متعارضاً مع «الصدق الفنى» ، إذ لا ينبغي أن يكون «الصدق الفنى» خريفة لتفصل من «الصدق التاريخى» ، إذ إن انعدام «الصدق التاريخى» في العمل الفنى يخلق آثاراً سلبية خطيرة في الوجدان الإنسانى بشكل عام .

فإذا كان الهدف من العمل الفنى ، الذى يتخذ التاريخ ميداناً له ، هو بحث قيمة جيبياً أو تكريس مفهوم ما ، أو تجسيد لخلق أعلى ، أو حتى دغدغة مشاعر المعمر والاعتزاز القومى ، فإن «الصدق التاريخى» - في تصورنا - هو غير أداة لتحقيق هذا الهدف . بيد أن هذا لا يعنى - بالضرورة - أن يكون العمل الفنى ذو الخلفية التاريخية وثيقة تاريخية ، أو محاضرة ، أو بحثاً في التاريخ ، فإن هذا أبعد ما يكون عن الفن ، ولكن ما نقصده هو أنه لا يجوز للفنان أن يعبر ملامح عصر ما ، أو أن يمسح شخصية تاريخية رئيسية ، أو ثانوية . متدرباً بالصدق الفنى ومن ناحية أخرى ، فإن للفنان أن يخلق شخصاً تاريخياً ثانوية ، أو يصنع أحداثاً فرعية تحمل وجهة نظره . وتكرس الأفكار والقيم لقيمة التى يشدها

...

وما لوردناه عن الفن عامة ينسحب على الشعر بشكل خاص . فالصور الشعرية مصدر هام لا بد للمؤرخ أن يعر عن فيه وهو يحاول

هذا التطابق العام أثبت حرب طروادة التي رسمها هوميروس بالشعر والقصص ، ولكن اختلافات كثيرة ما تزال قائمة بين ما أشده الشاعر وما كشف عنه البحث التاريخي والأثرى الحديث . وعلى الرغم من هذا ، فإن هوميروس لم يبدأ من نقطة اللاشيء في نظم قصيدته الطويلتين ، وإنما كان تحت يديه قدر كبير متراكم على مر القرون من التراث الأدبي الشعبي ممثلاً في أناشيد وأساطير وغاني مسجها اليونانيون على مر الأجيال ، حول الحوادث التي مرت بهم وحول القيم والثلل التي تسيطر على حياتهم . ومن طبيعة الأمور ، أن النظم الاجتماعية والسياسية وروح الموارد الاقتصادية التي اعتمد صيغ اليونانيون عبر العصور كانت في تطور مستمر . وقد سجلت قصيدتنا هوميروس كثيراً من هذه النظم ، ورصدت للعديد من الظواهر .

ويمكن لنا درس الحضارة أن يستفيد من ملحني هوميروس مادة لتصوير حبة من حياة المجتمع اليوناني دون أن يتعرض لحظ فادح لعدة أسباب . فمن لا يعتمد على الإبادة والأوديسية معرفة تفاصيل أو أحداث معينة ، وإنما السبب الأساسي في اعتمادنا عليها هو الرغبة في معرفة الاتجاهات العامة للأوضاع والقيم الاجتماعية والتيارات السياسية أو الاقتصادية أو غيرها . ومسلماً من ذلك ، فإن للقرحين يجمعون الكثير من الحقائق التاريخية في ثيابا أبيات هاتين للحمين

كما أن الشعر العربي ، في الفترة السابقة على ظهور الإسلام ، يحبر من أهم مصادر معرفتنا التاريخية بأحوال العرب قبل الإسلام . إذ كان الشعر هو الوعاء الذي حفظ التاريخ العربي في تلك الآونة لسهولة تداوله الشعبي . وعلى الرغم من أن أيام العرب (التي كانت تحوى أخبار المعارك والحروب التي خاضتها كل قبيلة ضد غيرها من القبائل) قد اتسمت بالتحيز والمغالاة ، فإنها ولاشك قد نسجت حول نواة من الوقائع التاريخية بحيث يمكن أن نطمئن إليها بعض الاطمئنان كمصدر من مصادر معلوماتنا عن تاريخ العرب قبل الإسلام . وفي قصص الأيام تبدى النزعة الملحمية جبلة واضحة بحيث تخطط الحقيقة بالأسطورة ، ويمتزج الفن بالتاريخ ، وتتصاعد الحكمة الدرامية حتى تبلغ أوجها في موقف شعري حائس يلقبه الراوى على لسان أبطال القصة . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الحكمة الدرامية ذات تأثير سلبي ، بحيث تخفى الدلالة التاريخية الحقيقية ، ونعجز عن الإشارة إلى وجود شعور تاريخي معين للذات القبلية التي تحكمها العصبية ، وما ينصل بها من القيم الاجتماعية ...^(٦) ، فإننا لا نستطيع أن نوافق على هذا الرأي بسهولة . ذلك أن التنظيم القبلي لأي مجتمع من المجتمعات ليس سوى درجة أولية في سلم التطور الاجتماعي خاصة والحضاري عامة . وإذا كانت «أيام العرب» ، بما تحمله من اتجاهات ملحمية واهتمام بتجسيد البطولة حول فرد من أفراد القبيلة ، هي التي تمثل الفكر التاريخي لدى العرب قبل الإسلام (إلى جانب الأسباب) فإن ذلك لا يعنى عدم وجود شعور تاريخي معين للذات التي تحكمها العصبية ، وإنما على العكس يعنى أن الذات القبلية كانت محور

استعادة صورة عصر ما من العصور التاريخية . بيد أن هذا لا يعنى أن النصوص الشعرية ، بكافة أحاسيسها ، يمكن أن تكون نصوصاً تاريخية محد ذاتها . بمعنى أننا لا يمكن أن نستعملها بنفس الطريقة التي نستعمل بها الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية ، كما أننا لا نستطيع تجاهها بدعوى أنها نتاج خيال الشعراء الذي يتجاوز الواقع . إذ إننا حين نتعامل مع هون الشعر ، بوصفها مصدرًا من مصادر لتؤرخ ، ننحأ كثيراً إلى الاستنتاج والاستساغ والاستفراء . وهذا بمعنى أن هرق بين الملاحم الشعرية الكبرى التي غالباً ما تكون تعبيراً تركباً عن عصر من العصور ، أو مجتمع ما في فترة تاريخية معينة ، وبين انقصائد فردية التي قد تكون تسجيلاً لحادث جزئى . أو تعبيراً عن وجهة نظر ذاتية لا تعبر عن المجتمع ككل .

وعلى الرغم من اختلاط الخيال الفني بالواقع التاريخي في الملاحم التاريخية الكبرى ، فإنها غالباً ما تكون هادياً ومعيناً للتؤرخ في الكشف عن كثير من ملامح العصر الذي تنمى إليه ، إذ إنها تعبر عن مجتمع ككل ، تحمل قيمه ومثله بين طياتها ، كما تحمل الكثير من تفاصيل الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وثباتها . في تراث شعوب المختلفة ما تزال الملاحم الشعرية تحبر من مصادر لمعرفة التاريخ العامة ، بل إن بعض الباحثين يرون أن هذه الملاحم تمثل المرحلة الانتقالية بين عصر الأسطورة وعصر التاريخ ، أو هي «نهاية عصر الأسطورة وبداية عصر التاريخ» . وإذا كان بعض العلماء يصمون الأسطورة بأنها «العلم البدائي» ، فإنه يحذر بها أن يشير إلى أن التاريخ ، كعلم ، قد نشأ وتطور في حجر الأسطورة التي كان ميلاده في رحمها . ولا غرو ، إذن ، أن تحمل الملاحم بالكثير من الحقائق التاريخية . وإذا كان تصور التاريخ على أنه علم تصورياً حديثاً نسبياً فإن التاريخ من حيث كونه سجلاً لماضى النشاط الحضارى لبني الإنسان ، قد بدأ مع بداية المجتمع الإنسانى نفسه^(٧) . وفي تلك المرحلة كان التاريخ موعلاً في الخيال بحيث اختلط به في الملاحم الشعرية ذات الطابع الأسطوري . وقد كان تاريخ اتجاهات الإنسانية آنذاك محفوظاً في الموروثات الشعبية التي كان القلب الشعري ، يجرسه وموسيقاه وإيقاعاته ، هو الإطار المناسب لها .

ويحمل التراث الإنسانى بالكثير من الملاحم الشعرية التي تجمع بين التاريخ والخيال . وحقيقة الأمر أن هذه الملاحم قد نسجت حول نواة من الحوادث التاريخية الحقيقية ثم أخذ الإنسان يصب عليها فيه ومثله العليا ، وآماله وتطلعاته عبر العصور ، حتى جاء زمن دوت فيه الملحمية في شكلها الأخير . والإبادة للنسوة إلى هوميروس تصلح مثلاً جيداً للدلالة على ما نقوله ، وكذلك الأوديسية^(٨)

فقد حاول الأثريون والمهتمون بدراسة الآثار أن يشتوا حرب طروادة من السحبة التاريخية . وكان للتاجر الألماني هاينريخ شليمان Heinrich Schliemann هو الرائد في هذا السيل ، وسار على دربه عدد من العلماء منهم دريميلد ويليجين ، وكللت جهودهم بالعثور على آثار مدينة تقع لوصافها مع ظروف طروادة هوميروس .

هذا الشعور التاريخي . ولذا كانت الأيام والأسباب أداة المجتمع القبل العربي في التعبير عن هذا الشعور التاريخي لدى القبيلة^(١٧) .

واختفاء الموضوع التاريخي للقصة خلف التراكبات للحمية والبطولية سمحة عامة تميز كافة أنماط التراث التاريخي لدى المجتمعات القبلية في كل زمان ومكان . بيد أن هذه السمة لا تنقص من أهمية الاعتماد على الشعر الملحمي كمصدر من مصادر المعرفة التاريخية ، في بعض الأحوال لا يجد المؤرخون أمامهم مصدراً للمعلومات التاريخية سوى التراث الشعري الذي يختصرون أمامهم مصدراً للمعلومات الأكثرية كما هو الحال في تاريخ القبائل الجرمانية . فالواقع أن مصادر الفترة المبكرة من تاريخ الجرمان تكاد تنحصر في البحوث الأكثرية من جهة ، وفي الشعر الشعبي الجرمان من جهة أخرى . والقصيدة الوحيدة التي وصلتنا هي ملحمة بيوولف Beowulf الأنجلو - سكسونية ، والتي وصلتنا في شكل قريب من القصيدة الأصلية بحيث يمكن استخدامها كمصدر تاريخي تتعرف منه على قيم وأخلاقيات المجتمع الجرمان ومثله العليا وعاداته الاجتماعية والنمط الاقتصادي السائد فيه إبان تلك الفترة المبكرة التي سبقت الهجرات الجرمانية إلى عالم البحر المتوسط الشمالي في العصور الوسطى ...^(١٨)

وقد نلخف من عصر الحروب الصليبية تراثاً شعرياً كبيراً لهم فيه أطراف الصراع ، إذ ترك الشعراء العرب قصائد كثيرة ذات مدلول تاريخي^(١٩) . بحيث يمكن من خلالها أن نحصل على معلومات تاريخية لا نجدتها في المصادر التاريخية التقليدية . كالقيم والأخلاقيات والمثل التي كانت تحكم السلوك العربي في مواجهة العدوان الصليبي ، وغيرها من التطلعات والآمال والجوانب الوجدانية لمجد صداها بين آيات القصائد التي خلفها لنا ذلك العصر الذي واجه فيه العالم العربي الإسلامي هجوماً عنصرياً تحت راية الصليب . وفي تصورنا أن يمكن أن تتابع التاريخ للمعروف للناس في ذلك العصر من خلال قصائد شعرائه ، فنرى الصدمة والإحباط واليأس الذي صاحب نجاح الحملة الأولى وقيام مملكة بيت المقدس اللاتينية على التراب الفلسطيني ونحو ذلك الحكماء العرب ، تنتقل إلى مرحلة أخرى شعرها بأن روح الجهاد قد بدأت تسري في المنطقة العربية بحيث تبرز قادة ووعده من طراز «حماد الدين زنكي» ، و«نور الدين محمود» ، و«صلاح الدين الأيوبي» . ثم نجد الشعر العربي يمجّد قيم البطولة والجهاد ، ويكرس مثال البطل المسلم المجاهد في مرحلة مطاردة الفلول الصليبية طوال العصرين الأيوبي والمملوكي حتى يتم القضاء على الصليبيين في سنة ١٢٩١ ميلادية ، على يد الجيش المصري بقيادة الأشرف خليل بن قلاوون . والحديث بالذكر أن الكتابة التاريخية أيضاً كانت تدور حول سيرة البطل تلبية للحاجات الثقافية في تلك الفترة . ولابد لمن يدرس أحوال المجتمع العربي الإسلامي إبان تلك الفترة أن يتعرف على أسماء شعراء من أمثال «ابن القيسراني» ، و«ابن منير الطرابلسي» ، و«أبو الفضل عبد المنعم ابن عمر بن حسان» صاحب القصائد المعروفة باسم «القصائد»

التي نظمها بعد فتح صلاح الدين لبيت المقدس ، و«أبو الحداد» ، و«أبو الحريق» ، و«أبياء زهير» ... وغيرهم .

وعلى الجانب الآخر ، ترك شعراء الغرب اللاتيني كثيراً من القصائد ذات الدلالة التاريخية عن الحروب الصليبية ، أشهر القصيدة للمحمية المعروفة باسم أنشودة أنطواك Chanson d'Antioch^(٢٠) ، التي لا يعرف صاحبها على وجه اليقين ، وتلعب أحداث هذه القصيدة للمحمية حول جانب من أحداث الحملة الصليبية الأولى . وعلى الرغم من أن خيال الشاعر أو الشعراء ، قد خلق الكثير من الحوادث والأشخاص ، فإن الأحداث الرئيسية في القصيدة بحقيقة تاريخية بحيث لا يمكن من يدرس الدواخ والأسباب والخلفية الأيديولوجية للحروب الصليبية أن يتجاهل هذه القصيدة للمحمية أو غيرها من القصائد التي عرفت باسم Les Chansons de Croisades أي أغنيات الحروب الصليبية^(٢١) .

ويصيق بنا للمقام من تتبع المزيد من الأمثلة الدالة على أن الشعر الملحمي يمكن أن يكون من بين مصادر المؤرخ التي يعتمد عليها في إعادة تصوير الماضي . وهنا نشير أيضاً إلى أن القصائد الفردية يمكن أن تكون تحس مصادر المؤرخ أيضاً ، مع مراعاة المخاطر المتمثلة في الرؤية الجزئية التي يمثلها الشاعر وحيثيته وموقف الشاعر من الحدث الذي تحدثنا عنه قصيدته ، فضلاً عن موقفه الطبقي ، واتجاهاته السياسية والفكرية ، والخيال الاجتماعي ... وما إلى ذلك . ولا غبر في أن نكرر أن الشعر مصدر هام للمؤرخ بالنسبة للجوانب الوجدانية والمعنوية اللامحسوسة في التاريخ الإنساني . وأهمية هذا المصدر تنبع من حقيقة كونه مصدراً ذا طبيعة متفرقة لا تشاركه فيها المصادر التاريخية الأخرى التي ظل اهتمام المؤرخين قاصراً عليها ردهاً طويلاً من الزمن . فالشعر تعبيري وجداني عن عصر الشاعر . والشاعر ، بحاسته الفنية ، قد يتجاوز الحقيقة التاريخية الملموسة إلى آفاق خيالية بعيدة ، ولكنه يظل أسيراً للقيم والمعايير السائدة في عصره ، وقد يكون تعبيره عنها إيجابياً إذا كان موافقاً معها ، وقد يكون تعبيره عنها سلبياً إذا كان رافضاً لها . وهو في الحالتين يضع المؤرخ أمام دلائل هامة ، ربما لا يجد لها مثيلاً في المصادر التاريخية التقليدية . فالمذونات التاريخية ، والوثائق ، والأخبار ، والمسكوكات ... كلها تعبتنا على الانحياز من الحقيقة التاريخية المجردة ، ولكن الشعر ، وعبره من فنون القول والشكل ، هي التي تساعدنا على الكشف عن روح العصر .

من ناحية أخرى ، فإن الشعر كثيراً ما يكون نتاجاً للأحداث التاريخية بمعنى أن الشاعر قد يجد في حادثة تاريخية ما ، أو في ظاهرة تاريخية معينة ، ما يلهمه أو يوقظ شيطان الشعر فيه ، فينظم قصيدته ، أو ينسج حيوط مسرحيته الشعرية ، مستلهماً تلك الحادثة أو الظاهرة التاريخية . ومن الطبيعي أن نقرر أن لللاحم الشعرية التاريخية لم تنسج حون وهم أو خيال ، ولم يدعها الشاعر من لاندية ، وإنما نمت من الأحداث التاريخية ما جعل الشاعر يفعل بها ويسجلها في قالب شعري ما . وقد يأتي إنتاج الشعري في شكل قصة

وقفاً يتعلق بالشاعرين ، أحمد شوقي وحافظ إبراهيم ، فإن الدراسة سوف تتناول بشكل عام علاقة كل منهما بالتاريخ في شعره . بيد أننا نحب أن نؤوه ، بدايةً ، أننا لا نقصد القيام بدراسة كاملة للعلاقة بين الشعر والتاريخ عند كل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ، ولكننا نحاول رصد جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند الشاعرين الكبيرين ، وهو الجانب المتعلق بالشعر كمصدر من مصادر المؤرخ . وإذا كنا نترك الحديث عن التاريخ كمصدر وحيد وإلهام لكل من حافظ وشوقي ، فإن بذلك أساساً كملق بالمنهج الذي استقرناه لدراستنا من ناحية ، وطبيعة الإنتاج الشعري للشاعرين من ناحية أخرى .

ومن حيث المنهج ، فقد آثرنا أن نجعل موضوعنا الرئيسي هو العلاقة بين الشعر والتاريخ في عموميتها ، ومن ثم فإن الدراسة التمهيدية لكل من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي سوف تجعل من الموضوع الرئيسي مجرد مقدمة طويلة لا ضرورة لها ، على حين أننا هدف إلى أن تكون الإشارة إلى الشاعرين دليلاً يؤكد رأينا في جانب من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ . أما ما نقصده بطبيعة الإنتاج الشعري لكل من حافظ وشوقي ، فهو أن الأعمال الفنية في شعر كل منهما تختلف عما من شاعر إلى آخر ، فبينما نجد شوقي قد صالح عدداً من المسرحيات الشعرية استوحاها من التاريخ ، لاجد لحافظ إبراهيم سوى محاولة هزيلة وردت في الجزء الثاني من ديوانه قلنا الشاعر في أعقاب ضرب الأسطول الإيطالي لبناء بيروت إبان الحرب بين الأتراك والإيطاليين من أجل الاستيلاء على ليبيا في العقد الثاني من القرن العشرين . هكذا ، إذن لا يمكن أن نعول على دراسة هذا الجانب عند الشاعرين لاختلال التوازن بينهما في هذه الناحية

ونكشف قراءة الشوقيات^(١١) (ناهيك عن المسرحيات الشعرية) عن ثقافة تاريخية واسعة وعن إدراك ووعي بالعمق التاريخي للأمة العربية والإسلامية . وإذا كانت بعض قصائد حافظ إبراهيم تكشف عن وجود مثل هذه الثقافة التاريخية ، فإن انغماسه الوجداني بما يبدو قلباً بحيث لا تكشف عن نفسها بالقدر الموجود في شعر شوقي .

وإحساس شوقي بالتاريخ بتجلى كأوضح ما يكون في أبياته التي أوردها في قصيدته التي تحمل عنواناً معبراً هو «تحلية كتاب» ، إذ يقول^(١٢) :

غالبو بالخروخ واجعل صحفه
من كتاب الله في الإحلا
قلوب الإنجيل وانظر في الهدى
تعلق للتاريخ ودياً
رب من سطر في أسفاره
يلباني الشعر والأب
واطلب الخلد ورمه مزلأ
نجد الخلد من التاريخ

شعرية أو مسرحية ، أو قصيدة بسيطة ، وهو في كل الأحوال إنما يقوم بما يشبه التسجيل الفني للحدث التاريخي . حقيقة إن الشاعر يستخدم أدواته الفنية ويطلق من إشار الحقيقة المخرجة إلى صياغة فنية تكون إصداراً لخياله ، ولكنه يظل تفسر الحدث التاريخي في ميثاقه العام بحيث يكون عمله تسجيلاً لهذا الحدث على نحو ما . والشاعر الذي ترق أحاسيسه ويستشعر ما لا يستشعره المعاديون من الناس ، ينعمل بالأحداث فيسجلها وينطق بها تعبيراً عن ذاته وعن قطاع في مجتمعه

ويذهب بعض الباحثين إلى أن الشعراء العرب في عصر الحروب صيبية قد عروا عن عواطف الشعوب العربية الإسلامية آنذاك تصديق تعبير ، وأن النسيبة العربية الإسلامية في مصر والشام قد سجلت في قصائد ذلك العصر تسجيلاً دقيقاً ... فما يكاد المسلمون يستنبطون على حصص أو قنعة ، أو مدينة حتى ييب الشعراء لثبته لذلك المنتصر ، والإشادة بمجهوداته العظيمة في سبيل نصرة الإسلام والمسلمين ... وما تكاد مصيبة تقع على المسلمين من سقوط حصن أو قنعة في أيدي الإمبريغ أو وفاة عظيم من عظمائهم كصلاح الدين مثلاً حتى ترى الشعراء يوحون ويبكون ...^(١٣) ومن البديهي أن ذلك العصر الزاهر بالأحداث الحسام قد ترك بصماته على شعراء ذلك العصر وقصائدهم بالقدر الذي يجعل من هذه القصائد مصدراً هاماً من مصادر تاريخ تلك الفترة . ومن ناحية أخرى فإن التراث الشعري الذي خلفته لنا فترة الحروب الصليبية يؤكد أن الشعر يمكن أن يكون نتاجاً ، أو صدى ، للحوادث التاريخية . فالأمثلة التي نراها في السطور السابقة للتدليل على أن الشعر ، بكافة أشكاله ، يمكن أن يكون مصدراً للمؤرخ - هذه الأمثلة نفسها يمكن أن تقوم دليلاً على أن الشعر قد يكون من نتاج الأحداث التاريخية . إذ إن الإبلدة ولأوديسية ، وأيام العرب (التي تجمع بين الشعر والنثر) ، وملحمة السيد ، وملحمة ييولف ، وأنشودة بيبولوج^(١٤) ، وأنشودة طاكبة ، وأنشودة رولان ، وغيرها من التراث الشعري لمختلف شعوب الأرض ، إنما جاءت نتيجة لأحداث تاريخية هامة في حياة كل شعب من الشعوب ، وكانت إلهاماً للشعراء المعبرون عن وجدان شعوبهم ، مسحوا حولها بناءً شعرياً يصوغ الحدث التاريخي في قالب هي ، ومع توالي الأيام يضيف الشعراء إلى الحقيقة التاريخية كثيراً من الخيال الذي يشي بمحاسنهم ، وأخلاقياتهم ، وأمانهم وقيمهم ، ومثلهم لتتخذ شكلاً ملحماً . وعلى الرغم من ذلك نظل الملحمة شعرية ، بكل ما تحمله من تراكمات فنية ، بمثابة رجع الصدى للحدث التاريخي .

أما القصائد القصيرة التي تقال في المناسبات ذات الطابع التاريخي ، فإنها عادة ما تكون نتيجة لانفعال الشاعر إزاء الحدث وعالمياً ما تكون القصيدة العردية أقرب إلى الصحة التاريخية من حيث تقريرها للحدث ، على الرغم من كونها تعبيراً وجدانياً عن ذات الشاعر أو عن عواطف الناس في عصره ، حتى لو كان هذا التعبير جزئياً في مداه .

• • •

عاش خلق ومضوا ماتقصوا
 راحة الأرض ولا راحوا الشرا
 أخذ التاريخ كما تركوا
 صملاً أحسن أو قولاً أصاباً
 ومن الإحسان أو من ضده
 نجح الراجح في الذكر وعاباً
 سئل القوم نسوا تاريخهم
 كمنقبط من في الناس اقتساباً
 أو كمنقرب على ذاكرة
 يشكى من صفة الماضي انقضاء

وهو يؤكد وجه التاريخ في مقدمته النظرية التي كتبها قصيدته أنس
 الوجود غلاطياً ووزعت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة
 الأمريكية ، إذ يقول :... التاريخ (أيما العيب العظيم) خابر
 متعدد ، قد يجهل سؤال ، وحاضره مثال ، والغد بيد الله للتحال .
 وثبت اليوم نحتى فوق مهد الأعصر الأول ، ولقد قواهر الدول ،
 أرض اتخذها الإسكندر ، عربنا ، وملأها على أهلها ، قيصراً ، صفياً
 وحلف ، ابن العاص ، فيها لساناً وجساً وديناً . (١٢٥)

ولعل في قصيدته وكبار الحوادث في وادي النيل (١٢٦) كلاً
 ساطعاً على مدى إحساسه بتاريخ وطنه وتراثه فهو يجمع
 الدنيا بالثراث التاريخي الطويل لمصر . وهو هنا يقوم بدور راوية
 لتاريخ ، إذ يحرص للخطوط العامة لحركة التاريخ المصري بشكل
 يبيىء عن مدى إلمامه بحوادث هذا التاريخ على مر العصور ، فهو
 يبدأ القصيدة بتقرير تفرق لثراث التاريخي لأرض الكنانة :

قل لسان بني شاد شعاني
 لم يجر مصر في الزمان بناء
 ثم يدافع عن تاريخها بقوله :

فاعلموا الخاسرين فيها إذا لا
 موا فصب على الحدود الثاء
 دهموا أنها دعائم شيدت

يد اليقى ملؤها ظلماء
 دمر الناس والبرعية في ثاء

بيدها والخلاق الأمراء
 أين كان القضاء والعدل والى

نكة والرأى والنهى والمذكاء
 ونور الشمس من أعزة مصر

والعلوم التي بها يستضاء
 ويأتد في استعراض التاريخ المصري في خطوطه العامة ، منذ
 المراجعة ، مروراً بالجزء المكسوس سنة ١٦٧٥ ق . م . حتى القرو
 الفارسي

لأركان التاريخ يابوم قير
 خ ولاططت بك الأنباء
 دارت الدائرات فيك ونالت

هذه الأمة اليد العراء
 ثم يذكر الاحتلال الفارسي بكليات تعيس أسى وكراهية للمحتنين .
 واللائم للنظر أنه حين يتحدث عن الإسكندر يفتدق عليه عبارات
 للذبح والإعجاب

شاد إسكندر لمصر بساء
 لم تشبه الملوك والأمراء
 بلداً يرحل الأنام إليه
 ونجح السطلاب واحكام

ويواصل أحمد شوق حديثه عن تاريخ مصر حتى ظهور الإسلام
 أنشرك السور في العوالم لما

بشرها بأحمد الأنباء
 ويسرد تاريخ مصر الإسلامية منذ فتحها عمرو بن العاص تحت راية
 الإسلام حتى يصل إلى صلاح الدين ، وحركة الجهاد الإسلامية ضد
 العدوان الصليبي .

يوم صار الصليب والحاملوه
 ومضى الضرب لومر والنساء

بنطوس نجل فيها الأسال
 ولعلب لثور فيها السماء

بهمرون التملر للحق ولنا
 من ودين السنين بسالحى جساموا

ويشون بالسلاوة والصل
 بكن حاشاد بالسقا البكاء

ويتطرق إلى تاريخ المماليك ، فالأتراك المماليك ، ثم يذكر قدوم
 نابليون بونابرت والحملة الفرنسية ومصرها التمس حتى إذا ما تحدث
 عن محمد علي وأسرته بدأ عطر المسيح ينساب من ثنابا أبيات
 القصيدة .

وإذا كنا قد أطلنا الحديث عن هذه القصيدة فلأنها تكشف عن
 اهتمامه بالتاريخ واحتفائه به من ناحية ، وعن مدى اطلاعه على
 أحداث التاريخ من ناحية ثانية ، فضلاً عن فهمه للدور الحصارى
 لتاريخ من ناحية ثالثة . والحقيقة أن كثيراً من قصائد أحمد شوق
 تكشف بوضوح عن للكانة التي يحتلها التاريخ في تكوينه الثقافي
 ولعل هذا هو السر في أن كثيراً من الشوفايت تتخذ شكل «رد
 تاريخي» هورق الحمزية النبوية يستعرض السيرة النبوية في خطوطها
 العامة ، منذ ميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام (١٢٨) :

ولد الهندي فالكلمات ضياء

وهم الزمان تبسم وثناء

وهو إذ يبرر لنا السيرة النبوية في إطار شعري إنما يلبي حاجة ثقافية قديمة ومنحددة في المجتمع الإسلامي ، هذه الحاجة الثقافية تشد معرفة سيرة نجل الأمة وقائدتها . وقد شهدت عصور الثقافة الإسلامية كثرة السيرة النبوية وروايتها بشكل متكرر لأن الحاجة إلى معرفة هذه السيرة مستمرة وقائمة في المجتمع الإسلامي على مر الزمان . وإذا أدرك شوقي حقيقة الوظيفة الحاصرية للتاريخ ، فقد أشار في هذه القصيدة عسها إلى حاصر الأمة الإسلامية وما أصابها من الوهن والخرق ، وذكر أن المسلمي قد ركبوا هواهم ونعمكت عرهم . ولم تعد الثقة تجمع بينهم .

أدري رسول الله أن نفوسهم

ركبت هواها والقلوب هوا

متكبرون في نفوسهم

لغة ، ولا جمع للقلوب صفاء

رفدوا وهرمو نعيم باطل

وسم قوم في القبول هلا

والحقيقة أن أحمد شوقي يبحث في تاريخ الحصار العربية الإسلامية عن المثل الأعلى ، وهو دائماً يبرر أسباب الوهن الإسلامي - الحاضر إلى عوامل أخلاقية محنة ، فهو في قصيدته العلم والتعلم يقول^(١٩) :

وإذا أصيب القوم في أخلاقهم

فأقم عليهم مأتماً وهويلا

وعلى الرغم من أن أربع التاريخ يفرح كثيراً في ما فات شوقي العربية . فإن اهتمامه بـ التاريخ لم يكن معدوماً ، وقد تعرض لأحداث التاريخ العربي والإسلامي بالرد في عدد قليل من قصائده . وفي تصوري أنه يمكن تفسير هذا التفاوت بين اهتمام كل من الشاعرين بالتاريخ في ضوء الخطية الثقافية لكل منهما من ناحية ، وانتمس حافظ إبراهيم في شؤون الحاضر ومعاناته في رحاب هذا الحاضر من ناحية أخرى . وثمة أمثلة قليلة في ديوان حافظ تجلده فيها يقوم برؤية التاريخ في قالب شعري . ومن هذه الأمثلة قصيدته عن عمر بن الخطاب ومطعمها^(٢٠) :

حسب الفؤاد وحسب حين القيا

لني إلى ساحة الفاروق أهديا

يد يقوم الشاعر هنا بـ رواية التاريخ : فيحدث عن حوادث حاء الخليفة الثاني . وعلى الرغم من أن القصيدة تبدأ بذكر ظروف مصرع عمر

مولى الفيرة لأجادتك غادية

من رحمة الله ما جادت غادية

مرفت منه أدباً حشوه هم

في قمة الله عاليها وماضيها

طلعت عاصرة الفاروق مستها

من الخبيصة في أعلى محالب

فأصبحت دولة الإسلام حائرة

تشكو الوجبة لما مات آسيها

قول إنه على الرغم من أن القصيدة تبدأ بمقتل عمر بن الخطاب . فإن الشاعر يستمر في سرد أحداث حياته منذ إسلامه ، ويتعرض لموقفه في سقفة بني ساعدة حين أطل شبح الانقسام بروجه البعض بهدف الحياة الإسلامية الناشئة ، وكيف أنه حسم الأمر بمباينة أبي بكر الصديق . ثم يتحدث عن موقفه من علي حول مباينة أبي بكر وتستمر القصيدة في استعراض مواقف الفاروق من رجالات عصره ، تنتهي بموقفه من قضية النودي ، ورهده وورعه ، وهينته ، ورجوعه إلى الحق .

وفي هذه القصيدة يجد الشاعر يبحث عن المثل الأعلى الذي خلط في قياح ظلام الحاضر ، وهو يلجأ إلى التاريخ بشد فيه هذا المثل الأعلى . وحافظ إبراهيم في هذا الأمر لا يختلف كثيراً عن أحمد شوقي . بيد أن رصيد شوقي في هذا المجال يتفوق كثيراً على رصيد حافظ إبراهيم

تبقى بعد ذلك النقطة الأخيرة في دراستنا ، وهي مدى صلاحية شعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي كمصدر من مصادر المؤرخ الذي يهتم بدراسة العرة التي عاش فيها الشاعران . يقول الأستاذ أحمد أمين في مقدمة الطبعة الأولى لديوان حافظ : .. كان في شعره سجل للأحداث إنما يسجلها بدماء قلبه ، وأجزاء روحه ، وبصوغ مبدأ أدبياً قيمياً . يستحث العروس ، ويدفع إلى النهضة ، سواء أصحكت في شعره أم نكح ، وأمل أم يئس .^(٢١) ويقول الأستاذ محمد بساميل كاني : مقدمة الطبعة الثانية : .. دراسة شعر حافظ . فوق أنها دراسة للأدب العربي المتطور إلى أرق صور الحضارة والرحابة والأصالة العربية . هي أيضاً دراسة لتاريخ طويل مظلم ، وكماح مصر مرير لمصر والعالم العربي أجمع في تلك الحقبة العرة من التاريخ .^(٢٢)

ونحن إذ نوافق كلاً من الأستاذين الكريمين على أن شعر حافظ كان سجلاً لأحداث عصره ، فإننا نؤكد أن هذه الحقيقة بسحب أيضاً على شعر أحمد شوقي . بيد أننا لا نستطيع أن نوافق على أن الشعر يمكن أن يكون سجلاً حقيقياً للتاريخ . شأنه في ذلك شأن الوثائق والنصوص التاريخية التقليدية . ونعتقد أن من عدم موافقتنا على هذا بعدة محاذير شائكة تجعل من الاعتماد على الشعر كمن تاريخي أمراً محموقاً بالأخطار . ومن هنا يرى أن شعر يمكن

عام - بعض الحوادث التاريخية . فهو كشاعر انشاق وراء عاطفته
فشاد علماً حياً تبدو فيه الخلافة العثمانية قوة لا تقهر ، على حين أن
الواقع التاريخي يقول لنا شيئاً مختلفاً تمام الاختلاف ؛ إذ كانت الدولة
العثمانية قد قطعت شوطاً طويلاً في رحلتها صوب الأمل والعروب

روياً بين عثمان في طلب العلا

وهبات لم يستق شيء فيطلب

في كسل آن تضرعون ويحتج

وفي كل يوم لهنحون ومكتب ؟

هذا الموقف لشوق يتكرر في قصائد كثيرة منها قصيدة عن انتصار
الأتراك في الحرب والسباسة مضمونها

الله أكبركم في الفتح من عجب

يا خالده الأتراك جدد خالده العرب (٢٦)

وبعد انتصار مصطفى كمال سنة ١٩٢٣ م ، وإعلان إلغاء الخلافة من
تركيا وفي الحقيقة كتب شوق بنى الخلافة ويعبر عن مشاعره ، التي
كانت مشاعر كثيرين آنذاك ، إزاء هذا الحادث الجلل : (٢٧)

عادت أغالي العرس رجع نواح

وسمعت بين معالم الأفرح

وتكشف هذه القصيدة عن مدى الحزن الذي أصاب المسلمين
لإلغاء الخلافة ، كما تكشف عن بعض حوادث أخرى معاصرة ، مثل
محاولة الشريف حسين بن علي شريف الحجاز أنشط الخلافة على
الرغم من عجزه عن ذلك .

ومن ناحية أخرى كتب حافظ إبراهيم قصائد وجهها إلى الأتراك
العثمانيين ، ولكنها تكشف عن موقف يختلف عن الموقف الذي اتخذته
شوق منهم - موقف أبناء الطبقة الوسطى من المصريين . فلو قصيدة
« نحية إلى الأسطول العثماني » يقول حافظ : (٢٨)

بالذي أجبرك بلربح الخزامي

بلفي البسفور عن مصر السلام

إدانه يركز في هذه القصيدة على الأسطول وقوة سمته ومدافعه التي
تلك الحصون فتجعلها أثراً بعد عين ، ولكنه لا يتغزل في بسالة
الترك ، ولا يزعم أنهم أصحاب قوة لا يمكن أن تقهر كما فعل
شوق . بل إنه يتمنى أن يكون للمسلمين من أمراء البحر أمتان
« طوجو » و « أياها » من أبطال اليابان المشهورين :

أسأل الله الذي أطمعنا

خليفة الأوطان شيخاً وعلماً

أن أرى في البحر والبر لنا

في الوغى أننداد (طوجو) و (أياها)

أن يكون مصفراً للمؤرخ بشرط مراعاة هذه المحاذير . وأول هذه
المحاذير أن الشاعر في فئة الشعراء يرى الأمور والأحداث « من حيث
علاقتها بمواقف الإنسان وطبيعته الأخلاقية » على حد تعبير الأستاذ
أحمد أمين وهو ما يعني أن المؤرخ يجب أن يبحث في الشعر عن
« جانب الوحداني والأخلاقي للمحتل التاريخي » ، مما قد لا يجد في
مصادره الأخرى . وثاني هذه المحاذير أن الشعر العردي غالباً ما يكون
تعبيراً عن موقف جرتي يعبر عن الشاعر في موقفه الطبقي . وموقفه
السياسي ، واتجاهه الأخلاقي . مما يعني أننا لا يمكن أن نركز إلى
« خصوص الشعرية باعتبارها مرآة للمجتمع ككل » ، وإنما يجب أن
نأخذها باعتبارها أحد ملامح الحرية التي يمكن أن تساعدنا على
إعادة تصوير الماضي الذي هم بدائسه

وبما يتعلق بكل من أحمد شوق وحافظ إبراهيم ، يجد الباحث
أن شعر كل منهما كان يعبر عن عصره حقيقة ، ولكن هذا التعبير كان
محكوماً بالزاوية التي ينظر منها كل منهما على أحداث عصره بمحكم
موقفه الطبقي ، وموقفه السياسي ، واتجاهه الأخلاقي . يقول الدكتور
طلح حسين : « ... ولكن شوق لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرقاة ، ولم
يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وآلامه
وأماله .. » (٢٩)

وبقول الأستاذ أحمد أمين : « تركية شوق غدت بيتة القصور التي
ولد بها ، وعاش في أكتافها ، وتنفس جوها » وتركية حافظ
صبت حياتها بآلاء ، وعيشته في أوساط الجماهير ، واندماجه في عمار
الناس يعيش عيشتهم ، ويحيا حياتهم .. فكان شوق إذا شعور
الترك وحروبهم والخلافة وشؤونها شعرت أنه يتحدث عن قومه .
وإذا شعر حافظ في ذلك لم ترعصية جنسية ، وإنما هي عصية دبية
ووطنية ... » (٣٠)

والحقيقة أنه بغض ما كان شعر أحمد شوق معبراً عن الشريعة
الأرستقراطية من الأتراك المتصهرين ، كان شعر حافظ تعبيراً عن
الطبقة الوسطى في المجتمع المصري آنذاك . فلو قصيدة لشوق في
وصف الوقائع العثمانية اليونانية مضمونها (٣١) :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب

وينصر ديس الله أيان نصرب

في هذه القصيدة ، التي يخاطب شوق فيها السلطان عبد الحميد ،
بنصح موقف قطاع من الأتراك المتصهرين الذين نشأوا في قصور
الحكم ومدى ارتباطهم العاطفي بالخلافة العثمانية . وللندبح الذي
يكفيه شوق في هذه القصيدة تعبير عن هذه الشريعة من شرائع
المجتمع المصري . بيد أننا يمكن أن نطعن أيضاً إلى أن موقف الشعر
بحيث الخلافة في مواجهة اليونان كان موقفاً إسلامياً عاماً ولكنه يضر
بأثره وبساتيم على غير خاص :

عبدني من قومها الترك زينب

وتعجم في وصف الليوث وتغرب

ومع ذلك ، فإننا نستطيع أن نعرف من هذه القصيدة ، بشكل

والمقارنة بين هذين الموقعين ، تؤكد صحة ما ذهبا إليه من أن الشعر العردي يمكن أن يكون مصدراً للتورج إذا ما وضع في حيزه طسعة الشعر كصان يهتم بالناحية الوجدانية ويميل إلى خلق صبيح منه قد تكون معبرة للواقع أو مبالغة فيه . فضلاً عن أن الشاعر حين يكتب عن بعض الأحداث التاريخية في زمانه ، إنما يعبر عن موقف ذاتي يستوجب منا الحذر في التعامل معه كمصدر تاريخي . فقد أورد شوقي وحافظ كثيراً من القصائد حول أحداث تاريخية وقعت في العصر الذي عاشا فيه . ولكن موقف كل منهما اختلف إزاء الحدث نفسه . ولعل من الصيد أن يورد بعض أمثلة لكل من الشعراء حول الأحداث التاريخية

كتب أحمد شوقي عن مشروع ملر (٣٩)

الن عنان القلب واسلم به

من رعب الرمل ومن صريره

وقد رصد اختلافات التي تارت بين المصريين حول هذا المشروع ، وكان موقفه هو اللامبالية وعدم اللجوء إلى العنف والشدّة :

ينال بالبين البنى بعض ما

يعجز بالشدّة عن عصبه

وعن تصريح ٢٨ فبراير (٤٠)

أحدث الراحه الكبرى لمن بها

وفاز بالحق من لم يأنه طلبا

وفي هذه القصيدة نستطيع أن نعرف أن خلافاً نشب بين المصريين حول هذه المسألة مما جعل الشاعر يطالبهم بالانحداد وإنكار الذات . وقد أشار إلى هذا للمشروع مرة أخرى في قصيدة ألقاها بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم مصطفى كامل ، وتناول فيها ما أصاب البلاد سنة ١٩٢٤ من انقسام ونشاحن وتناحر (٤١) :

إلام الخلف بينكم إلاما ؟

وهذى الشجعة الكبرى علاما ؟

فرايمم ، فقال الناس قوم

إلى الحدلان أسرههم نرسلهم

وكانت مصر أول من أصبم

للم نخص الحراح ولا الكلاما

ونكشف هذه القصيدة من جانب من التاريخ السياسي في مصر آنذاك ، كما تشي بالانقسام والأناية التي وصم بها المشتغلون بالسياسة واختلافاتهم التي سرث لأعداء الأمة أن يوطدوا لأخصهم فيها ولكنها في النهاية قصيدة تعبر عن موقفه الحقيقي حين يطلب من الملك فراد أن يصلح الأمر :

أيا الفاروق أدركها جراحاً

أبت إلا على يسدك السناما

فإنك أنت موهم كل جرح

وإن بلغ المفاصل والمغاما

وفي قصيدة «يا شاب الديارة ومصدعها» (٤٢)

غلو في قبة ابن بطرس غاى

علم الله ليس في الحق غال

يشير إلى حوادث القلق التي اعترت العلاقة بين المسلمين والأقباط في مصر آنذاك :

يا بهي مصر ، لم أقل أمة لا

تقط فهذا تثبت بمحال

واحتيال على خيال من الله

د ودعوى من العراض الظلال

إنما نحن مسلمين وقبيطاً

فمة وحدثت على الأجبال

ويضيق بنا المقام ، بطيعة الحال ، عن تتبع كافة تفصائل التي أنشدها شوقي في مناسبات تاريخية وضمنها بعض المعلومات التاريخية الحقيقية إلى جانب قيمتها كمصدر يتعرف منه المؤرخ على بعض جوانب الصورة الوجدانية . ومن ناحية أخرى تكشف قصائد شوقي عن حقيقة موقفه كمصري من أبناء المدرسة الأرستقراطية ، وعن موقفه كريب لأسرة محمد علي (وإن كان موقفه العاطفي يحوار إلى طرح عباس حلمي) . بيد أن ذلك لا يمكن أن ينسب عنه صفته الوطنية المصرية ، فهو الفائل بعد عودته من معاد :

وما وطني لقبيلتك بعد بأس

كأنى قد لبيت بك الشيبا

وإذا كان موقفه العاطفي قد حال دون أن يكون شعره معبراً عن آلام الجماهير وآمالها ، فإن من الإسراف في الخطأ أن نتوقع أن يكون كافة أبناء طبقات المجتمع في اتجاه سياسي واحد .

وقد كان حافظ ، على حد تعبير الأستاذ أحمد أمين « . يضطرب في شعره بين التناؤل والتشاؤم ، اضطراب الأمة بين البهجة والهم ، والعمل والتواكل ، والإصابة والخطأ » فهو صدى لها في كل حركاتها ، وهو المدرس الحكيم الذي يأخذ موضوع درسه من أحداث يومه ... » (٤٣) ومن ثم كان شعر حافظ تعبيراً عن قطاع كبير من أبناء الطبقة للتوسط المصرية . وفي الأحداث التاريخية التي حدثت لها في قصائده كان موقفه متجسداً لهذه الحقيقة . فقد كتب عن شكوى مصر من الاحتلال (٤٤) :

لقد كان كينا الظلم لغرضي فهدبت

حواشيه حتى بات ظلماً منظلاً

كما كتب عن الانقلاب العثماني الذي انتهى غلغ السلطان عبد الحميد وتولية السلطان محمد الخامس ، وأخذ يعدد في هذه القصيدة العمال الأتمة التي أنعمها السلطان المخلوع أثناء فترة حكمه (٣٥)

لأرعى الله عهدهما من جندود

كيف أنصبت يابس (عبد الحميد)

وفي قصيدة في وداع اللورد كرومر لجمده يلتزم موقف راوية التاريخ المهاد ، فيذكر ما قاله خصوم كرومر ، وما ذكره أنصاره من صفات ، ويأني أن يتخذ موقفاً ويعتذر عن هذا الموقف في بداية قصيدته - (٣٦)

في الشعر هذا موطى الصدق والمهدي

فلا تكذب التاريخ إن كنت متنبلاً

ثم يعود اعتداده مرة أخرى في ثانيا القصيدة حين يقول :

ولكني في معرض القول شاعر

أصانك إلى التاريخ - لولا غفلاً

وها هو يكتب إلى البرس - حسين كامل - الشاعر رئيس مجلس شورى القوانين والجمعية السومية بغير عن آلام الأمة المصرية وآمالها : (٣٧)

لقد نعل الدجى في نيام

فهم زار نومك أم هيام ؟

ثم يقول

هالك السفسرد مشزوه توان

وموت الشعب مشزوه تقسام

وإنا قد وبنا وانفسا

فلا سمى هناك ولا ونام

فساء مقامنا في أرض مصر

وطاب لغيرنا فيها المقام

هوامش

وعن حادثة دنشواي يتحدث في رفق شديد عاطفياً الإنجليز (٣٨)

أيها القائلون بالأمر لنا

هل نسيم ولأنا والوداد

ولحافظ إبراهيم قصائد تعكس بعض أحداث اجتماعية في حركة المجتمع المصري مثل قصيدته في الدعوة إلى إنشاء الجامعة ومطعمها .

إن كنتم تذلون المال عن رهب

فنحن ندعوكم للذل هي رهب (٣٩)

وقصيدته الأخرى التي يستلها بقوله :

حياكم الله أحيوا العلم والأدبا

إن تشروا العلم ينشرفكم العربا (٤٠)

كما كتب عاطفياً الخديو عباس حلي في شأن الخلاف بين المسلمين والأقباط سنة ١٩١١ م :

كم تحت أفيال الظلام متم

دامي الفزاة وليس له لا يعلم

مولاي أمك الدوبة أصبحت

وعرا المودة بسببها تتفهم

نادى بها القسطنطين مله طاله

أد لاسلام وصالح فيها المسلم

ونحن إذ نقرر أن هذه الدراسة لجانب واحد من جوانب العلاقة بين الشعر والتاريخ عند حافظ إبراهيم وأحمد شوقي لمتاح إلى دعم لدراسة الجوانب الأخرى من هذه العلاقة ، نرى أن شمر كل منها كان مرآة صادقة تعكس أحوال العصر من زاوية بعينها . لقد كان كل من حافظ وشوقي يرصد الحوادث السياسية والاجتماعية والاقتصادية في زمانه من زوايته الخاصة التي تحكمها اعتبارات كثيرة . وإذا كان هناك آخرون يرصدون هذه الحوادث من زواياهم الخاصة ، فإن على المؤرخ الذي يهتم بهذه الفترة أن ينشد ملامح الصورة ودقائقها عند هؤلاء وأولئك جميعاً حتى يستطيع منحه الاسترادي أن يبيد بناء صورة للأصلى بشكل أقرب ما يكون إلى الدقة والكمال

(١) Gordon Childe. What Happened in History, Penguin 1975, pp. 13-32.

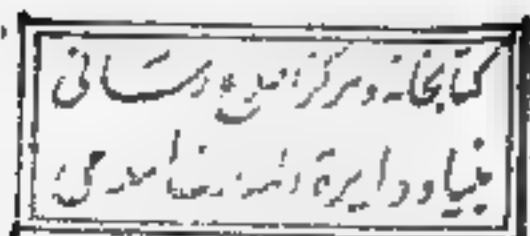
(٢) انظر الدراسة القيمة التي قام بها الدكتور طه حسين في الإبانة والأدب تحت عنوان «عالم هوميوس» : مجلة عالم الفكر ، المجلد الثاني عشر - أكتوبر نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨١ م - ص ١٣ - ص ٥٦ . انظر أيضاً Barnes, A History of Historical Writing, pp. 26 ff.

(٣) من هذا الموضوع انظر : قام عبد قاسم وأحمد لغزاري ، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، دار المعارف ١٩٧٩ م .

(٤) Arthur Marwick. the Nature of History. Macmillan, Britain 1973, pp. 9-24.

(٥) حول تطور الكتابة التاريخية انظر Harry Elmer Barnes, A History of Historical Writing, (2nd ed.) Dover 1963.

- (١٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ وما بعدها .
- (١٧) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ١ - ص ٢٠ .
- (١٨) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢١ - ص ٢٩ .
- (١٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٤٤ وما بعدها .
- (٢٠) هيوآن حافظ إبراهيم ، ضبط وصححه وشرحه بوثيق أحمد أمين ، وأحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، الطبعة الثانية ، المطبعة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٠ م ، ج ١ ص : ٧٧ وما بعدها .
- (٢١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٨١ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٩ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٠ نقلًا عن مقدمة محمد إسماعيل كافي في الصيغة الثانية
- (٢٤) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٥٦ .
- (٢٥) الثوليات ، ج ١ ، ص ٣٠ وما بعدها .
- (٢٦) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٤٨ .
- (٢٧) المصدر ، ج ١ ، ص ١٠٦ .
- (٢٨) هيوآن حافظ إبراهيم ، ج ٢ ، ص ٦٢ .
- (٢٩) الثوليات ، ج ١ ، ص ٦٤ .
- (٣٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٦٨ .
- (٣١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧٤ .
- (٣٢) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٢٤ .
- (٣٣) هيوآن حافظ إبراهيم ، ج ١ ، ص ٧٩ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٦٥ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٢ .
- (٣٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٦١ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٥٢ .
- (٣٨) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٢٠ .
- (٣٩) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٦٥ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٧٦ .
- (٤١) المصدر نفسه ، ج ١ ، ص ٢٨٨ .
- (٤٢) حمت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ، ج ١ ، ص ١٤٩ - ص ١٥٠ .
- (٤٣) من الاستخدام الحضاري لتاريخ عند العرب انظر : قاسم عبده قاسم ، الرقبة الحضارية لتاريخ عند العرب والمسلمين ، دار المؤلف ١٩٨١ ، الفصل الأول
- (٤٤) Norman F. Cantor, Medieval History - The Life and Death of a Civilization, (2nd. ed.), Macmillan, London 1969 - pp. 105-116
- انظر أيضا Bowdell, M. Alexander, trans. Baltimore, Penguin, 1971.
- (٤٥) محمد سيد كيلاني ، الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في عصر النشأة ، طبعته انشور للجمعيات ، ١٩٤٩ ، ص ٢٠٨ - ص ٢٣٦ والجدير بالذكر أن المصادر التاريخية العربية المعاصرة تتحدث عن الحروب الصليبية بشكل بالكثير من الأخطاء والقصائد التي قيلت في مناسبات مختلفة أثناء تلك الحروب . وهو أمر لا يستطيع تعقبه بطبيعة الحال في هذه الدراسة
- (٤٦) Lewis A. M. Sombart, La Chanson d'Antioche. Etude historique et littéraire, Paris 1968.
- والجدير بالذكر أن هذه القصيدة الصليبية قد تناوشتها كتب الأدب العربي في عدة روايات مختلفة ، وأيضاً في عدة لغات قديمة - انظر مثلاً : Archives de l'Orient Latine, Tome II, pp. 466-509
- حيث ورد ترجمة القصيدة من أنطوان أنطاكية عز عليها في اللغة اليونانية Fragment d'une Chanson d'Antioche en Provençal.
- (٤٧) J. Bedier et Pierre Aubry, Les Chansons de Croisade avec leurs mélodies, Paris 1909, Hachette reprints, 1974.
- (٤٨) محمد سيد كيلاني ، الحروب الصليبية وأثرها ، ص ٢٠٨ - ص ٢١٠
- (٤٩) The Nibelungenlied, A. T. Hatto. Trans., Penguin 1975.
- (٥٠) انشور على الثوليات ، في الطبعة التي قدمها محمد حسين عيسى والتي تمسها إلى أقسام ثلاثة : الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع ، والثاني في الوصف والخرافات في العراق .
- (٥١) الثوليات ، ج ٢ ، ص ٦٨ وما بعدها .



الواقع الاجتماعي في شعر حافظ وتكوي

محمد عوليس محمد

يتأثر الشاعر بالواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه . ويصدر في شعره متأثراً بذلك . وهو في نفس الوقت يؤثر في الواقع الاجتماعي بما يصدر عنه من أشعار يتلقاها أفراد المجتمع ويتأثرون بما فيها ^(١) . وهذا التأثير والتأثر متبادلان . وإن كان معاصراً له على نحو ما هو ظاهر في شعر كل من شوقي وحافظ . إذ إنها تعاصرا في حياتهما إلا أنها تباين في تأثيرهما وتأثيرهما بالواقع الاجتماعي الذي عاشا فيه . ومن ثم كان الفرق بينا في رؤية كل منهما بصورة مصر والواقع الاجتماعي للمصريين في مطلع القرن العشرين . وطرح الحلون لما يعانيه المجتمع من صوف الأمراض الاجتماعية . إن الفرق بين رؤية كل منهما لمصر والواقع المصري حدد موقف كل منهما من الواقع الاجتماعي في وجدانيهما كما عبرا عنه في أشعارهما .

للمعاصرة . ومن ثم رأى أن حل المشكلة المصرية : بما يقوم على مهم طبيعة مشاكل المكان وحلها . ومن ثم كان تركيزه على كشف جذور الحياة المصرية السياسية والاجتماعية . فتوقف هو بطلاً عند فرقة الرأى بين انقاده والاستسلام والخضوع للمستعمر وأدواته . وهو لم يفعل أهمية العلم في هذا الصدد . لكنه كان يطرئ العلم في إطار الواقع . أي في إطار مصر والمصريين ككل

إننا نحس في الشوقيات حين يحرص صاحب للواقع الاجتماعي أننا أمام كيان ثابت ثبوت التاريخ . أما عند شاعر النيل فإن هذا الكيان متحرك . غير أنه أصيب بعمق وقفت هذه الحركة . وشاعر يريد أن يمسك في هذا الكيان روح انعطافه وليس حثلاث يثنى الشعير كال من وراء هذه العروق . ذلك أن شاعر النيل يطلق في حديثه عن الواقع الاجتماعي وكأنه يتحدث بلسان مصر متأثراً بمشاعه ومطامه شعبيها ^(٢) . هي شعره يحس بطن هذا الشعب وواقعته الاجتماعي . يصوره لنا رجل من أبناء الشعب شامت الأقدار

والدارس للشوقيات يحس بأن رؤية أمير الشعراء لمصر وواقعها الاجتماعي . إنما هي رؤية مصر التاريخ بما وقع فيه من أحداث عبر قرون طويلة . ومن ثم جاءت هذه الصورة مبهمة شوقيات مرحوبة ورومانية ووطنية وقبطية وإسلامية وحرية وعثمانية ^(٣) . إنها صورة الوجود والكيان المصري أكثر من صورة المكان وتبعيه أو استغلاله . ويحل هذا ما يجعلنا ونحن نقرأ شعره نحس عن الواقع الاجتماعي . نحس بالتركيز على ساء الوجود والكيان المصري كحل للمشكلة المصرية بالعلم والأخلاق ^(٤) .

أما شاعر النيل فإن رؤيته لمصر قبل من خلال ثلاثة أطر : إطار خاص وإطار عام وإطار أعم . أما الإطار الخاص فهو أرض الكنانة وعاشاً ما يعنى أرض وادي النيل . مصر والسودان ^(٥) . أما الإطار العام فهو مصر في ظل خلافة العثمانية ^(٦) . ثم يأتي الإطار الثالث لأعم وهو مصر الإسلامية في إطار عالم إسلامي كبير ^(٧) . وهذه الأطر جعلت قارئ شعره يحس بأنه يعنى بالمكان وانتدائه

أرضيتم أن تروى (مصر) من الفن عرابيا
بعمد ما كانت سما

للصناعات وهابيا^(٨)

فهو يصح الحال بالعمل وإتقانه حتى لا تتأخر مسيرة مصر، وحتى
لا تتعطل عن المجد الذي كانت عليه في التاريخ الماضي

ويتجه إلى طائفة أخرى هي المعلمين . وعلى عكس الطائفة
الأولى لا يدعوهم إلى العمل مهم يعملون ويكثرون فعلاً ، ويبتغون
إلى تحيتهم وتقديرهم وروحهم المعنوية ، يقول في انهم

قم للمعلم وفه التبجيلا

كاد للمعلم أن يكون رسولا

أعطيت أشرف ، أو أجل من الذي

يبي وبشراء ألسنا وعقولنا^(٩)

ثم يخفى ناصحا من أجل تقدم مصر حيث يقول لهم :

روا على الإنصاف لبيان الحسنى

تجدوهم كهف الحقوق كهولا

فهو الذي يبي الطماع قريحة

وهو الذي يبي الظلم عدولا

ويقيم منطلق كل أخرج منطلق

ويريه رأيا في الأمور أصيلا^(١٠)

ونحن نرى هنا أن اتجاه شوق للمعلم وحديثه معه ينبع أساساً من
محاولة شوق التولج إلى مجتمع الشعب ، والانصراف عن سمته
ورسمته في القصر هو حديث طيب بمر ، ولكنه يبق دائماً مجرد
صح إلى طائفة من الشعب ، وتلك هي المشاركة السلبية التي حرص
عليها شوق أحياناً . وانظر إلى طائفة أخرى يحدثهم ها وهم الفصاة :

مصر بيت للففسائنا

ركناً على النجم ارتفع

فيه احتفى استقلالنا

وبه عفن وامتنع

فليها وليهنا

في القضاء به اضطلع

السلسه صان رجاله

لما يسندس أو يفسع^(١١)

وكأن شوق قد نظم القصيدة بمناسبة تهيئة القضاء للأستاذ مرقص
فهي حين حرم من الاشتغال بالخدمة ، من تهمة سميت إليه

ويطول المقام لو تبعا الطوائف والمهن والطوائف التي تحدث إليها
شوق حديثه الرسمي . ويمكننا أن نشير إلى حديثه عن مهنة الصحفي :

يعيش كادحا مكافحاً طوال حياته ، لم يتم حياة مستقرة مترة ،
ومن هنا شكلت هذه المعاناة أحاسيسه وصورة صباغت معبرة عن
الواقع الاجتماعي ، وما كان عليه أبناء الشعب من فرقة ، فإذا بنا
أمام حركة مستمرة لبضات شعب مصر .

أما أمير الشعراء فإن ما تم به من حياة مترة مستقرة جعل نبض
مصر عنده هادئاً إلى حد ما ، ولعله من أجل هذا كان يرى مصر
صورة التاريخ ووثائقه ، ويحاطب في المصيريين عقولهم أكثر من
الذكور على الوجدان وإثارة ، ومن ثم كان الحل عنده حلاً هادئاً ،
يشتمل في مطلبين أساسيين : العلم والأخلاق ، وهما مطلبان يقومان
العقل والروح ، أما حافظ فكان يشد الحل في عمق الكيان الشعبي
ككل ، وكان يريد أن يبرز هذا الكيان هزة توقظه من ثباته ، وتحركه
حركة دائبة تناسب حجمه في عمق تاريخ الإنسانية . إن رؤية شوق
أقرب ما تكون إلى رؤية الرجل « الدبلوماسي » الرسمي وما تنسم به
من زعجة رسمية عادية وتقريرية ، أما حافظ فإن رؤيته رؤية
« الصحفي » الذي اتخذ من قلمه وسيلة لاستارة همه أبناء وطنه

بي الدبلوماسي والصحفي

والمدارس لشعر شوق يحده قد تضمن ما يمكن وصفه بتقرير
اجتماعي رسمي ، فهو يحارب انقسام الرأي ويرفض لأهواء الرأي
ويدهر للمواساة ويتحدث عن ارتفاع الأساطير وينقد بعض الظواهر
الاجتماعية ، وبدل بدلوه في حياتنا المصيرية في تلك الفترة الحسنة
من تاريخنا .

وبذلك التزم شوق البيئة حين حاول أن يمرض لأفراض
مجتمع المصري ، فهو لم يدايشها ولم يتأثر بها ، ولكنه أعطى ما
استطاع والتزم بقضايا مجتمعه ولم يهرب منها ، وحسبنا هذا كله من
وصفه أن أعطى ما في مكنه .

ونرى أن حديثه إلى بعض المهن والطوائف - والذي لم نجد
شيء عند حافظ - قد يكون إيحاءً نفسياً للشاعر أن يشارك في مسيرة
مجتمعه ، حتى لو نادى بعض المهن والطوائف ونصحها وأخلص في
الإرشاد ها . شوق قد تحدث إلى المال على سبيل المثال في قوله :

أيها المال أقنونا الله

عمر كذا واكسبنا

واعمروا الأرض فلولوا

صمىكم أمت يسابنا

ألقوا الصخرة حتى

أخذوا الخلد اغصابنا

إن للمتمن عند الله والناس ثوابنا

ألقوا بحبكم الله

به ويرفعكم جنابنا

تلك المهمة الباعثة لخطورة ، يقول شوق فيها والوطن جريح ،
والشعب مكبل والحرية مذبوحة .

فالفنية الصحف صيواً إذا

بها الورق فيها يحكم واختلف
في السعادة غير الظهور

و غير الثراء وغير الثرف
ولكنها في نواحي الضيق

إذا هو باللوم لم يكتشف
حدوا القصد واقتنوا بالكفا

في بطلوا الفضول بظها الثرف^(١٢)

ندور الصحفي أن يقع بالكفاف ، وليست السعادة في الثراء والظهور
والترف ولكنها في إرضاء الضيق والنعاف عن الحرام . هو يختلف
كثيراً جداً عن حافظ حين نادى ناعماً على الصحافة باحثاً عن الحرية
الحقيقية يقول :

مالي أنرج على الصحافة جازعا

ماذا أقم بها (وماذا أحققا

لحسوا حواشيها وظنوا أنهم

لمسوا صواعقها فكانت أصغرا

وأثروا بحادتهم يكيد لها بما

يشي هزائمها فكانت أخفرا^(١٣)

فرق بين الأسويين ، فأوها هادي ، كأنه يتحدث من شرفة القصر
يرعى الرغبة من شباب الصحفيين أن يعموا ، وأن يقتصدوا ،
والآخر ثائر بصريح ناعماً على باب حرية الصحافة . ومهما كانت
المكائيد التي تدبر ، ومهما كان المناقضون من الصحفيين غير الوطنيين
فإن الصحافة المصرية بما فيها من ثوار «أحذق وأصغق» على حد
تعبير حافظ نفسه .

قدم شوق نفسه - إذن - إلى المجتمع المصري من خلال حديثه
بل الصراخ وللهم التي اختارها هو وكان له ما أراد ، ودخل إلى
الحياة الاجتماعية بعبارة دخول . في حين كان حافظ لا يحتاج مثل
هذه العبارة ، بل وجد نفسه فجأة - وحين نطق الشعر - يتحدث
إلى مجتمعه ويعبر عنه

المطالبة بالإصلاح .

وطالب شوق بالإصلاح ودعا إلى تقدم مصر ، نظراً للحال
السبئية التي كان عليها واقع مجتمعه . فهو يسي على مصر صناد الزراعة
والصناعة وسوء التجارة ، وحتى في ميدان النبوغ فقد خلا ليلدا
من عالم نابه يشد إليه الناس ، ويعطى مصر عطاء بعوضها عن هذا
التأخر

فأض الزمان من النبوغ فهل ففي
عصر الزمان بعلمه بوبانه ؟

أين التجارة وهي مضار الغنى ؟

أين الصناعة وهي وجه ضاته ؟

أين الخواص على العلوم عماله ؟

أين المشارك مصر في طلائه ؟

أين الزراعة في جنات تحكيم

كحائل الفردوس أو كحانته^(١٤)

إيه يستعز همة أولئك الذين انصرفوا عن التفكير في تقدم مصر ،
ويرى أن تأخرها كان للأسباب التي أوردتها في قصيدته ، فهناك تأخر
في كل الميادين ، حتى العلم نفسه لم يجد في ميدانه وحدها يقدم عطاء
لمصر ، تنحط به هذه المسافة الشاسعة بينها وبين الدول المتقدمة .

أما عن الإصلاح عند حافظ فإنه يكون باباً الديمقراطية
فيجب أن تكون هناك شورى ، ويختار العميد البريطاني وزراء
أكفاء ... ويعمل على تحديد حدود دولتنا ، ولا يترك أزمة الأموال
وهي في أيدي اليهود تلهو بها . يقول حافظ موضعاً أسباب التقدم
والإصلاح ، كما يراها في رسالته في استقبال السير مورست :

إذا استوزرت فاستوزر علينا

ففي (كالفضل) أو (كأين العميد)

ولا تشغل مناه عمشار

يعبد به عن العهد الحميد

ول الشورى بنا ذاء عهد

قد استعصى على الطب العهد^(١٥)

ولنتأمل هذه اللفظة البالغة الحساسة من شاعر ثائر يتنبأ إلى
الشعب ، حين يتحقق المعاني وينتد من حق الأشياء ، ويرى أن
الشورى بوضعها الحالي شيوخ يتظرون الموت ، وأن الشورى الحقيقية
أبعد ما تكون عن مصر :

شيوخ كلما همت بامر

رلنهم دوسه زار الأسود

لحي ببهاء يوم الراى هانت

على حمر الملابس والحدود

أنرضى أن يقال - واثت حمر -

بأنك قين هاتيك الضبود^(١٦)

ويواصل الشاعر رصد طوهر الأمور ، ولا يكتفى ببيان مرفيع
القصور . وإنما يصح الخدود للفرحة أيضاً وهو ذكي في سؤاله
الآخر للمعمد البريطاني ، حتى يتخلص من محس شورى عتيق
لا يعمل شيئاً سوى الصمت . يقول له أيضاً واصفاً أساس
الإصلاح

بالصلحين فيه مدى ، لذا يفرح حافظ حين يكشف عن بعض ذلك بعض
الذين تخطوا بينه وبين الإمام محمد عبده يقول :

قل لجميع المشائين ومهم
عصر بالقول عبد أم الحباب
إن نفس الإمام فوق مساهم
ماتوا وإني غير صابى^(١١)

وشوق يقدم لنا نموذجاً آخر من المناقنين السياسيين ، هؤلاء الذين
كألوا للدح للمستعمر العاصب فأدّلوا مكانتهم ، وراحت سلطتهم ،
وكانت سقطتهم . يقول شوق

عمرت القوم إطراد وحما
وهم خمرتك بالسم الجسام
رأوا بالأمس أملاك في القربا
فكيف اليوم أصبح في الرفاه
لمجت بالاحتلال وما أمناه
وجرحك منه لو أحسست دامي
وما أمناه همن قال في
وما أمناه عن هذا الترامى
فلا قلت للشبان قولاً
بليق محافل المناهى الهام^(١٢)

والتناق بلية كبرى ، إذا استشرى في أمة فسدت أخلاقها وذهبت
روحها ، وشوق يظهر لنا أن التناق قد وصل إلى الوراء وبادشوات ،
لما بالنا بصغار المواطنين الذين يتحدون من هؤلاء قدوة لهم ومثلاً
يحتذى ، إذ خطر التناق في رأى شوق أنه يدمر الحياة الاجتماعية ،
هذا رياض قد كان مكانه فوق الرضا فأضحى الآن بعد نفاقه تحت
التراب . وعرض حافظ لمظاهرة التحالف الاجتماعي وما نتج عنها من
تقهقر في جميع المجالات فهو يقول :

وأقوامنا في الشرق قد طال نومهم
وما كان نوم الشعر بالشرع
فحق للشر قد أصابه ما أصاب حياتنا وجميع مبادئها . ثم يقول
عزيز عليه يلهى الشرق أن ترى
كواكب في أفقه غير طمع
وأعلامه من فوقه غير خلق
وأقلامه من تحتها غير شرع^(١٣)

صدى التحالف قد امتد إلى العلم والثقافة وعلاج هذا الأمر أن
يستيقظ الشعب ويحقق ما قات من أعماق ، شريطة أن نرى أننا قد
عنا أكثر من اللارم ، ويجب أن تستيقظ ، وهناك الأمل في الحكام
مها كانوا يبدون عن الشعب ، فإن حافظ يرى

وأشركا مع الأعباء منكم
إذا جئوا لإيقام الحدود^(١٤)

ثم يدعو إلى بناء الجامعة كشرط للإصلاح .
وأممنا بجامعة وشيد
لنا من صعد قولتك المشيد
وإن أئمت بالإصلاح فابدا
بتلك قباها بيت القصيد^(١٥)

ثم يحتم تقريره الشئ بأن الناس في مصر يشكون مما يعرض لهم من
طغيان وضيم ومصاد ، فلا حياة إذن بدون إصلاح ، وهل حظ مصر
أن يتخطىها الأعداء على طول تاريخها ، إنا لن نستمر أبداً بهذه
الطريقة التي آسدت علينا حياتنا وتاريخنا فكلنا أصبح يكي

إذا ما لاح في (أصوان) بالثو
صحت أين شاك في (رشيد)
جميع الناس في البلوى سواء
بأدى الشعر أو أهل الصعيد
تساروك أمة بالشرق أمت
على الأيام هائرة الحدود^(١٦)

ولم يسي شوق أن يعرض لمبدأ الشورى لكنه مركبة مروراً عابراً
واكتفى أن يقول إن الشورى مبدأ طيب يجب أن يوجد ، وهو
موجود ، ويعمل به الملك المعظم الذي كان يحكم مصر آنذاك ،
وقدم شوق بين يديه هذه القصيدة ، فنحدث عن سيرة الخلفاء
الراشدين التي هي سيرة الخليفة السلطان محمد الخامس .

بنيت على الشورى كصالح حكمهم
وعلى حياة الرأى ومسطلاته
شر الحكومة أن يساس بواحد
في الملك أقوام عباد رماه^(١٧)

لكنها ليست الشورى التي تحدث عنها حافظ ، نادياً مجلس الشيوخ
دوى اللهى البيضاء الذين يصمتون ولا ينتظرون غير الموت . أما
شوق فهو هنا يحافظ مشرق يمثل كما قلنا وجهة النظر الرسمية

ويرى شوق أن عباد حالنا هو اتحاد القوى حكماً ، لأن من شأنه
تدمير الحضارة وإرهاق الشعب والتأخر والجهل . يقول شوق

إذا رأيت القوى في أمة حكما
فاحكم هنالك أن العقل قد ذها

وعرض حافظ لمظاهرة التناق وعرضا مرضاً أصاب المجتمع ، نتيجة
للشعور بالخوف الذى ولده المرع من الاستعمار ، كنتيجة طبيعية
للاحتلال والتناق مرض إذا تحكم في مجتمع أسده ودهت جهود

للشعب الذي صبح بوجود أعتياء جدياً وفقراء أشد من الفقر نفسه . إن الشاعر يلج من هذه المناسبة للنعمة لينقد ظاهرة الإسراف في الأرواح ، وهي التي تعاني منها المجتمعات النامية مثل مجتمعا . إنها المظاهر الكاذبة التي تسيطر علينا فتحيل حياتنا إلى جحيم ، بدلاً من لنيم الذي أعطاه الله لنا في وطننا . يقول حافظ :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرساً
ملاً العين والفؤاد ابتساراً
سأل فيه النصارى حتى حبسوا
لن ذاك الشفاء يجري لفساراً
بات فيه الثقبون بلبيل
أصجل الصبح حسنه فتواري
يكنسون السرور طوراً وطوراً
في يد الكأس يخلعون الوقاراً^(١٢٨)

حافظ يقدم لنا نموذج الفقر المدقع هؤلاء الذين يعيشون على هامش الحياة لا يلبسون شيئاً لأهم لا يملكون إلا نوباً وبيتاً أكلتها البران في الحريق ، وطائفة أخرى تحيا في نفس المكان يسيل الذهب في ليلة عرس يبدو معه العرس مسجاً للذهب ولا يقطع سرور الأغنياء وفرحهم صوت الصباح الآتي من الناحية الأخرى :

وجمعا في (بيت عمر) صياحا
ملاً البر شجة والبحاراً
جل من قسم الخطوط فهذا
يتسلى وذاك يبكي الدماراً
رب ليل في الدهر قد هم بحسا
وسمعودا وعسرة ويساراً^(١٢٩)

إن الأمر عند حافظ يرجع إلى « من قسم الخطوط » وحسبه أن قال ما قال . ويتوقف شوق أمام مثل هذا الحريق ويرسم صورة مروعة للنساء ، برح فيما شوق ، ولكن الشاعر يرق دائماً خارج الصورة .

مازلت أسمع بالشقاء رواية
حتى رأيت بك الشقاء مصوراً
فصل الزمان يشمل أهلك فعه
بني أمية ، أو قرابة جعظرا
بالأمس قد مكثوا الدبار ، فأصبحوا
لا ينظرون ولا مساكهم توى^(١٣٠)

فهو يرسم صورة الشقاء « ألمية » تلك التي يهتم بها الفنانين ، أما الشقاء الواقعي المر الذي يؤثر في الوجدان فقد قدمه حافظ . بل إن دعوته من أجل التبرع ، لإنقاذ منكوبين ، دعوة هادئة غير دعوة

(أبا فاروق) خذ يد الاماني
وحققها على رضم الخصم
ألقنا بعد نوم فوق نوم
على نوم كآصحاب الرقيم
وأصبحنا ببحرك في يومين
بكافىء مهة البت الجحيم^(١٣١)

وشوق يرى أن علة تأخرنا في غياب العلم :
الجهل لا يبلد الحياة موانع
إلا كما تلد الزمام الدوما
لم يجل من صور الحياة وإعما

أعطاه عصرها ثبات ولها^(١٣٢)
نحن أبناء الجهل لأن الجهل يولد الموت ، وهذا هو سر تأخرنا . وقد ارتفع صوت شوق كثيراً يطالب بالعلم ، وراح مع صاحبه حافظ يطالبان كذلك بالجامعة المصرية . ولكن صورة التحطب بقروية بالأسى لم يستطع قلم شاعر أن ينقلها لنا كما كانت . ذلك أن مجتمع المصري المنحون كانت معظم فئاته تحت سطوة الفقر نفسه ، ولم تزد محاولات نقل الصورة الواقعية للفقر حتى مجرد التعاطف مع المنكوبين في المصائب والملمات ، من حريق بيت عمر يقول حافظ عارفاً صورة المنكوبين .

أكلت دوزهم فلما استقلت
لم تغادر صغارهم والكيارا
أخرجتهم من التيسر عساة
حلو الموت يطلبون الفلرا
يلبسون الظلام حتى إذا ما
أقبل الصبح يلبسون النهارا
حله لا تسبهم البرد والحز
ولا هم ترد الدمارا^(١٣٣)

هذه صورة مأساوية لأناس يلبسون الظلام في الليل ، ويلبسون النهار في الصباح ، ولا شيء يسترهم حتى عن النار . ومثل هذه الكارثة لا تدعو حافظاً إلى التوجه إلى الحكومة بتوفير إعانة عاجلة ، أو بناء بيوت غير التي احترقت ، لأنه من المستحيل أن يجدوا مكاناً بعد ذلك . يتجه حافظ إلى المؤسرين من الشعب :

أيها الموالئون في حبل الوث
يخرجون السيول الشسغبارا
إن فرق المعراء قوماً جياعاً
يستولون ذلة وتكساروا
أيها السجين لا يمنع السجن
كرباً من أن يجل العاراً^(١٣٤)

وهو لا يستطيع إلا أن يتخذ الأعتياء ، ولا يتخذ مثلاً الوصع الطبق

الاختلاف قد يهيئ الأمل في الحرية والحياة والمستقبل . يقول حافظ :

يا أيها الشعب الكريم غماصوا
وعملوا أمورك بغير توالى
مالي أذكركم وتلك ربوعكم
مرعى الهوى ومايت الشجعان^(٣١)

وبعد أن يصحهم كثيراً ، ويصف حياتهم التي أصبحت حروباً بعمل
الانقسام الذي أصاح قوتنا . يشير الشاعر إلى فصل الاتحاد

ودعوا التقاطع في المذهب يسكن
إن التقاطع آية الخذلان
وتسابقوا للمباقيات وأظهروا
للسعالي دنانير الأدهان
ونعانقوا بعد الندى كخمال

يخلو بين تعاقب الأغصان^(٣٢)

ومن الانقسامات الخطيرة ظهور بوادر الفتنة الطائفية . فحفظ
حافظ متصبداً لحل هذه الكارثة التي تهدد الوطن ، فتهدد طاقاته
وتستعد إمكاناته ، في صراع لا عيب فيه ولا مطلوب . لأن الجميع
أولاً وأخيراً مصريون ، يجمعهم بلد واحد وبل واحد وعرف وتقاليد
واحدة . وحافظ يرجع أمر الفتنة الطائفية إلى أسباب ، أهمها عدم
الفهم الصحيح للأديان من جانب المتحيزين من الطرفين الإسلاميين
والمسيحيين ، كذلك الوهم الذي نشره المستعمر فيسخر على عقول
الأقباء والمثقفين على حد سواء . والشاعر يلقى المسئولية على
المتعلمين الذين سكوا حين اشتعلت الفتنة وقصروا عن إسعادها
وتلاقي أسبابها ، ثم يتصدى للحل مؤدياً دور الشاعر الرائد الذي
لا يترك مثل هذه القضية تعصف بالجموع وتغرق تطوره . وانظر إلى
مثل هذه المعاني في قوله :

مولاي أعتك الودعة أصبحت
وغدا المودة بيها تنقسم
نادى يا القبطي ملء لحاه
أن لاسلام رهاق فيا المسلم
فهموا من الأديان مالا يرضى
دين ولا يرضى به من بينهم
ماذا دعا قبطي مصر فصد
عن ود مسلمها ، وماذا يقيم
وعلام يحنى المسلمين وكبدهم
والمسلمون عن المكابد تؤم
قد طمنا ألم الحياة وكلنا
يشكو ، فتن على السواء وأنتم
إني ضمن المسلمين جميعهم
أن يخلصوا لكم إذا أخلصتم^(٣٣)

حافظ الذي كان يقارن بين الموسريين والفقراء الذي تآخوا تحت
النساء . يقول شوقي :

فتحوا كتاباً للإعانة فاكتب
بالصبر فهو عالم لا يشترى
إن لم تكن للباسين فمن لهم ؟
أو لم تكن للاجئين فمن لوى^(٣٤)

فهو يشبه بمن يصور بياناً بلغة رسمية ألقاها جافة (فتحوا كتاباً -
فاكتب) وشوقي لا يلام في هذا فاجرب الفقر ولا عايش المقراء
بل إنه يتحدث فيما أنظر حين سمع بالمصيبة مجرد سمع ، والذين يتقنون
إلى شوق هم الذين يتقنون إلى الأمراء والباشوات مثل هذه
الأخبار . فآفة هادئة خافية من الانفعال المر والحزن الأصيل في قلب
أفراد الشعب .

ومن العواصر الاجتماعية التي تحتاج إلى وقفة عدد الشاعرين
ظاهرة اختلاف الآراء ، وانقسام الأحزاب واختلاف الميادين
والمسدين . ولذا رأى كل من الشاعرين في هذه الأحداث
يقول شوقي مصوراً آثار هذا الانقسام على حياتنا

إلام الخلف بيسكم إلاما ؟
وهذي الضجة الكبرى علاما ؟
نراهم ، فقال الناس قوم
إلى الخذلان أمرهم كراما ؟
نباغهم كأنكم ، علاما ؟
من السرطان لا نجد الضحاما^(٣٥)

ثم يقول هل يبق لنا مثل هذا الاختلاف والمعدو حاتم فوق صدورنا
والعدوات من فوقنا ، وجهوشه فوق أرضنا ولم نستطع أن نقاومه
أونصده فنانا مريد من الهوان والذل والعصت المطبق

أرى طيارهم أوق علب
وحلقت فوق رؤوسنا وحاما
وأظفر جبههم من نصف قرن
على أبعسنا ضرب الحياما
وبلى الحر صاعقة وزعدا
إذا قصر الدويارة فيه ضاما
إذا انفجرت علينا الخيل منه
ركبنا الصمت ، أوقلنا الكلاما
فأبشنا بالشخاذه والتلاحى
وآب بما ابتلى منا وزام^(٣٦)

إن هذا الاختلاف سوف يفضي بنا إلى حال أسوأ مما نبش عليه الآن
ولن نتقدم خطوة واحدة ما دام فينا مثل هذا المرض القاتل . على
حين يصرح حافظ كمادته حين يستشعر فداحة الخطر وهو يرى أن

أما شوق فإنه يرى أن الأديان جميعا للديان الواحد :

قل إذا خاطبت غير المسلمين

لكم دين رغبتم وفي دين

جل للدينان مهم شانه

فيه أولى بهم سبحانه^(٣٧)

ولم يتحرك شوق نحو الأزمة تحرك الشاعر الواصي إلا حين قتل بطرس على باشا برصاصة من يد إبراهيم الورداني في سنة ١٩١٠ ، عندها هاجت النفوس واستاء كثير من الأقباط لوقوع الجريمة على زعيم ودير قبطي ، فقال في ذلك قصيدة أوطأ :

بي القبط إخوان القديس ، ودينكم

هبوه يسوعاً في البرية ثانيا

وهو يرى أن هذا الشقاق لن يكون به سوى الاحزان بين ميت ونافع ويسهر إلى طي صفحة الجفاء ونبد أسباب الخلاف . والأمل عند شوق كبير أن يستطيع الفريقان أن يتخلصا من مثل هذه الخلافات ، ليسوا مسألة قتل بطرس . فانتقل معروف منذ أول الخليقة .

نبيد كما هادت قبائل قبلك

ويق الإمام البني^(٣٨) ~~مهاجرونا~~

لعالوا عسى نظوى الجفاء وعهده

ونبد أسباب الشقاق^(٣٩) تواحيا

ألم تلك (مصر) مهلتا ثم حلتنا

وبينها كانت لكل معانينا

ألم لك من قبل (المسيح ابن مريم)

(وموسى) و(عله) نعد النيل جاريا

وما زال منكم أهل ود ورحمة

ولي المسلمين الخير مازال باليا

فلا يترككم عن ذمة قتل (بطرس)

فقدما عرفنا القتل في الناس قاتلا^(٤٠)

لم يكن الخلاف بين المسلمين والمسيحيين فقط بل تعداه إلى الأحزاب ، وإلى طوائف الشعب ، وكان العصر عصر الفرقة ، إذ اهتزت فيه التقاليد والقيم وتعرضت مصر لأبشع الأعداء ، الإمبراطور والقصر والأمراء اللذين تحلوا عن مصرتهم وقتلوا هويتهم ، وحافظ يرى كل ذلك فلا يملك إلا أن ينادى على الجميع بالاتحاد :

أساء بعض الناس في بعضهم

ظناً وقد أسوا وقد أصبحوا

فانتبهت أعدائنا نهزة

فيا وما كانت لهم تسخ

فالرأى كل الرأى أن نجتمعوا

فإنما إجماعكم أرجح

وكل من بطمخ في صدعكم

فإنه في صخرة ينطح

أنشى إذا استكثرت بينكم

من قادة الآراء أن تفصحوا

فلتفصلوا ما استطعتم فيهم

فإنما في القلة المنج^(٤١)

إن اختلاف الآراء في المجتمعات الراقية لا يفسد للود قضية لكنه في مصر ، في المجتمع المتخلف يتحدق المتحذلقون ويعتري المناقرون ، وكل يذهب برأيه فتصبح جهودنا عبء ولا يكون هناك إصلاح أو تقدم ، وإنما فرقة واختلاف وانقسام لا يحدد من ورائه سوى الأشواك والأحزان . إن حاسطاً بعد أن يتوجه للناس كافة ، يتوجه هنا إلى الأحزاب وإلى القصر كي يتفق الجميع على رأى واحد وعمل واحد :

(فيا قصر الدولة) لست أدرى

أعرب في جراك أم سلام

أجبتنا هل يراد بنا وراء

فنفهى أم يراد بنا أمام

وباحزب البين إليك هنا

لقد طاشت لبالك والسهام

وباحزب الشمال عليك منا

ومن أبناء لجنك السلام^(٤٢)

ومن الظواهر الاجتماعية التي تعرض لها حافظ ثورة المرأة المصرية على التقليد واستعدادها لأن تأخذ دورها في معركة الحضرة والدين المصري . وحافظ هنا في هذه الأبيات يحيى بنات النيل اللاتي يفسن عين غيار التقاليد وغرس ثمار العمل المفسى جنباً إلى جنب بحرار الرجال :

يقولون نصف الناس في الشرق عاطل

نساء قضين العمر في الحجرات

وهذى بنات النيل يصفن للنهى

ويغرسن حسوماً ذاتي الثمرات

ويذكر دورهن في ثورة ١٩١٩ حين ثرن ثورتين ونصدي هن جود الاحتلال فلم يترققن لكن لبين . ويذكر حافظ بكل الفخر هذه الصفحة في تاريخ الحركة النسائية المصرية بل يؤكد أن الرجال سلموا سبيل كيف يكون المثبات ، يقول

وقفن في وجد الحبس مدججا

وكنت بالإيمان معصيات

نعم مكن الرجال فأصبحوا

على غمرات الموت أهل ذات

(صفية) فادفكن للمجد والعللا

كما كان (صفية) قائد السراوات^(٤٣)

وشوق يقر بأن مصر تجدد نفسها حين يخرج نساؤها عن العرف السائد

فلا يحس دخل فقير الحجاب ويدع المستقبل مسئولية الرجل وحده إن لساء هنا قد أهدت حقوقهن وتلك خطوة جريئة بمجدها شوق ويتصل معها لأن التطور في الحياة الاجتماعية المصرية بين ماخير الكثير.

مصر تجدد عهدها

بنسباتها المتجددات

المنافرات من الخمو

د، كأنه شبح للهاث

همل بين جوانبنا

لشرق وبين المومسات؟

لا حفر لنا القفص

ية كن خير الحاضرات

عليها في مهدها

بلسانين الطاهرات

وسبق فيها السقم

ن إلى الكربة مهلات

بثكن ، لي الفتيان من

روح الشجاعة والكرامات^(١٧)

وعبر كل من شوق وحافظ عن بعض الظواهر الاجتماعية في شعرها وعرضها بعض أوجه الحياة الاجتماعية المختلفة ، بكل إحصاءات تحدث عن حالة الفلاح المصري وعشيت بتجديد من يولي الفلاح مثل هذه العناية التي أولاها له السلطان حسين كامل . يقول :

(أبا الفلاح) كم لك من أباد

على ماضيك من كرم تملأ

وآلاء وإن أطنبت فيها

وفي أوصافها لنا المثل

عشيت محالة الفلاح حتى

تنب أن يزرع الأرض تملأ

وكيف يزرع أرضاً سرت فيها

وأنت النبت لم يسكه جمل^(١٨)

ويبدو أن حسين كامل (باشا) كان مهتماً بحال الفلاح فقد ناداه في قصيدة أخرى بأبي الفلاح . وحافظ بهذا لم يترك جانباً من جوانب حياتنا الاجتماعية إلا وألقى الضوء عليه . يقول في قصيدة أخرى :

أبا الفلاح إن الأمر فوضي

وجهل الشعب والقوضى^(١٩)

وعرض شوق في نفس هذا الإطار ، ولكن من زاوية أعلى ، إنها محصور انقصر الذي بهم به الفلاح ونهزم به الدولة وهو يرى أن الاعتماد على محصول واحد خطر اقتصادي يهدد مجتمعا :

أذا أصاب القطن كساد مرقه

لنا على ساق إلى أتمامه؟

يا من لشعب وزؤه في ماله

أنساه ذكر مصابه بكياته؟^(٢٠)

لقد ارتبط المجتمع بمحصول القطن ارتباطاً خطيراً ، ترى دلالة في كلمات شوق التي يعلن فيها أن كساد القطن ليس بالضرورة كساداً لأحوالنا كلها :

للك كان ، ولم يكن قطن ، فلم

يشلب أبونا على ضمرائه

بالقطن لم يرفع قواعد ملكه

فرعون ، والفرمان من بيانه

لكن بأولو زارع نفق الثرى

بذلكائه ، وألاره بينائه

إن شوق يهتم بالناحية الخارجية للظاهرة الاجتماعية فلم يعمد من أمر الفلاح إلا تعدد محصوله وأن يكون الفلاح ذكياً حكيماً حتى يبنى مجد مصر .

أما حافظ فيهتم بعمق الفلاح المصري وإحساسه ، فيدعو إلى مراعاة أحواله ، ومسا ظروف حياته وتوفر سبل الحياة الكريمة له حتى يجتث سجداً .

وظهرت في الواقع الاجتماعي المصري ، فيها عالجها الشاعران ، بعض الأمراض الاجتماعية ، من مثل أمراض الفقر ، والجهل ، والمرض . وقد تحدثنا عنها في الصفحات السابقة لأنها تلبست بالظاهرة الاجتماعية وصارت عنصراً اجتماعياً ، لا يملك الناس له دفعا ، مثلها في ذلك مثل كثير من الأمراض الاجتماعية .

وأول ما يبايننا من هذه الأمراض ميل المصري إلى انطباع الزائف فهو يميل في حرمه النصارى سيلاكي يتظاهر أمام مواطنيه بأنه يملأ مالا يملكه الآخرون :

قد شهدنا بالأمس في مصر عرسا

ملأ السمين والفلاد ابتشارا

سأل فيه النصارى حتى حبنا

أن فاك الفناء يجرى نصارا

بات فيه المسممون بلبيل

أنجمل المصيح حشّه فخاري^(٢١)

وبالطبع لن يدرك شوق مسألة المظاهر هذه فهي تهم الفئات الكلاسيكية التي يتسب إليها حافظ ، الذي يرى أن قيمة الإنسان ليست بما يلبس ، وإنما بحقيقته لا المظاهر التي يستعملها الإنسان للروير والترفيف يقول حافظ

إن قومي تروقههم جدّة الثرى

ب ولا يمشقون غير الرواء

قيمة المرد عندهم بين ثوب

باهر لوبه وبين حذاء

قَعَدَ الْفَضْلُ فِي وَقَعْتِ بِعَرَى

بَيْنَ صَحْبِي ، جُرَيْتُ عَمِيرَ الْخَزَاءِ (١٧)

لكن شوق يتبه إلى القصة من وجهة نظر أخرى ، وبدلاً من التبه إلى المظاهر الخداعة يتحدث عن الإسراف وضرورة الاقتصاد ، لأنه يؤدي بالامة إلى الإفلاس والصياح ، يدعو الشعب إلى جمع المال ليوم صعب :

فَسَجِّعُوا مِنْ مَالِكُمْ لَشَّ

سِيبٍ وَالْقَصَفِ نَصْلَهَا

وَاجْتَمِعُوا الْمَالَ لِيَوْمٍ

فِيهِ لِلْفُتُونِ احْتِصَابُ (١٨)

ومن ضمن عوامل الإسراف شرب الخمر ، ويبدو أن عادة شرب الخمر قد انتشرت بين بعض الأفراد إلى درجة فسدت معها الحياة ، بما دعا شوق إلى محاربتها وبيان أخطارها ، والتحدث عن آثارها السيئة . يقول شوق :

اهْجُرُوا الْخَمْرَ تَطْبَحُوا لَهَا

لَهُ ، أَوْ تَرْجُوا الْكَتَابُ

إِنَّمَا رَجِسَ ، فَسَطْرُ

لَا مَرِيءَ كَفِّ أَوْتَابُهَا

تَرْجَى الْأَيْدَى وَمَنْ يَرِ

عَشَّ مِنَ الصَّنَاعِ حَبَابُ

إِنَّمَا السَّمَاوَاتُ مِنْ يَحِ

مَعْلٌ لِلدَّهْرِ حَبَابُ (١٩)

وفريب من هذه العادة ، عادة أخرى سيئة ، وهي المقامرة في البورصة وقد تبه لها حافظ وبين أخطارها فأهاب بالشعب أن يتعد عنها ، لأنها وبال على المفاقرين المفاقرين الذين يلهم للكسب كما يصورون ولكنهم لا يقصرون إلا الزعم :

مُتَسَارِبَاتُ هِيَ الْمَنَابِ

لِرَسْلِهَا أَعْرَفَ الْبُرُوقِ

ضُبُوحُ أَصْحَابِ السَّرَابِ

وَمَسَاظِمُ دُونِهَا فَسْبُوقِ

قَدْ أَتَلَفْتَ أَنْفُسَ الْبَرَامِ

بَأْسُهُمُ الْخَيْرُ وَالْعَفْوَ

كَمْ بِأَلَّةٍ مَبْتِ وَيَا

وَأَنْشَيْتَ لَأَمْسِجَ السَّرَابِ

وَتَلَذَّزْتَ أَتَيْتَ حَبَالَا

وَأَتَمَرْتَ مَسَابِلَ الْخُرَابِ

وَكَمْ هِيَ أَصْبَاعُ مَالَا

وَشَابَ فِي مَوْقِفِ الْحَسَابِ

فَلْيَنْعَظْ مَكَمَ الْعَمِيدِ

وَلْيَسْتَقِ لِيْلَهُ ذُو الثَّرَاءِ

فَدَلَّكَ الشَّاجِرُ الشَّهِيدَ

قَدْ عَافَ مِنْ أَجْلِهَا الْبَقَاءُ (٢٠)

ويؤدنا هنا إلى مسألة الأخلاق ، تلك التي اهتم بها شوق ودعا إليها . والأخلاق الفاضلة هي التي تحمي الأمة من أمثال هذه الأمراض كالغشاق والرياء والخمر والمصاربة وزواج المسكين من الغنيات والمظاهر الكاذبة الخادعة . إن في الأخلاق السجاء من كل ما يتعرض له مجتمعنا المصري :

وَأَمَّا الْإِلْمُ الْأَخْلَاقِ مَا بَلَّيْتُ

فَإِنْ قَوْلْتُ مَضَوْا فِي إِثْرِهَا قَدْ

لَمَّا عَلَى الْمَرَّةِ فِي الْأَخْلَاقِ مِنْ حَرَجِ

إِذَا رَعَى صِلَةُ فِي اللَّهِ أَوْ رَحَا (٢١)

ولم تفت حافظ ظاهرة مرضيه سيئة لارالت عمك شوقا وهي ظاهرة التواكل . ومن الطريف حقاً تلك الآيات التي فورها الآن ، وهي تحكي عن عجزنا في مواجهة التواكل ، ولذا فإن حافظاً يطيب من مخزغ الكهرباء أن يخرج جهازاً عظيماً يقضي به على آلة التواكل :

كَاشَفَ الْكَهْرِبَاءُ لِيُطِكَ نَسِي

بِاخْتِرَاعِ يَرْوُضُ مَنَا الطَّبَاحَا

آلَةً تَسْحَقُ التَّوَاكُلَ فِي الشَّرِّ

فِي وَتُلْقِي عَنْ الثَّرِيَاءِ الْغَاسَا

قَدْ مَلْنَا وَقَوْلْنَا فِيهِ نَبْكِ

حَسْبُ زَيْلًا وَهَذَا مَضَاعَا (٢٢)

ويخطر التواكل يتهدد المجتمع بأوغم العقاقب على الرغم من أننا نملك الإمكانيات اللازمة للنجاح في تطوير مصر وتحديثها :

إِنْ لَبِثْنَا لَوْلَا التَّحَاذُلُ أَبْطَا

لَا إِنْ عَافَمُ اسْتَقْلَلُوا الْبِرَاعَا

وَهَفُولًا لَوْلَا الْخَبُولُ تَوَلَّى

هَذَا لِفَاضَتِ هَرَابَةٍ وَابْتِدَاعَا

حافظ في هذين البيتين يلقي الأسماء الكاشفة على علة الشرقي كله . ويلقي الضوء كذلك على سوء الأخلاق الذي يدعو بعض المسكين من الأثرياء إلى الزواج من الغنيات الصغيرات ، مما يشأ عنه مشاكل كثيرة تهدد وحدة الأسرة المصرية . ويصور شوق هذه المأساة فيقول :

شَحِلَ الْمَشَابِخُ بِالْمَتَابِ ، وَشَحِدَ

بِشَحِيدِ الْأَزْوَاجِ وَالْأَصْهَارِ

فِي كُلِّ عَامٍ عَمَّةٌ فِي طِفْلَةٍ

كَالْحَمْسِ إِنْ عَطِيتَ لِفُلَانٍ

يَرْشُو عَلَيْهَا الْوَالِدِينَ ثَلَاثَةَ

لَمْ أَدْرِ أَيُّهُمُ الْخَلِيطُ الْخَارِي؟

لَمَّا كَانَتْ حَلِيلُ كُلِّ غَيْرِ عَمَلِ

حَقِّ زَوْاجِ الشَّيْبِ بِالْأَبْكَارِ (٢٣)

وهو يعف بالشيوخ الذين لم تشعلهم مشاغل من في سهم مثلاً يعف بالوالدين الذين لم يكونوا أقل صرراً وعظمة من هذا الشيخ الفاسد ، ثم يلى برأيه في القصة هي عملية شراء تبعد عن الزواج الحقيقي المتكافئ .

ما روجت تلك الفتاة وإعما

بيع الصبا والخس بالدينار

بعض الزواج مذموم ، مما بالزنا

والرق إن قيسا به من عار

فتشت لم أر في الزواج كفاءة

ككفاءة الأزواج في الأعمال^(١)

ويأخذ حافض على الشباب انصرافهم عن الحسد ولجلوسهم على المقاهي تاركين أعمالهم ، ويقارن بين حال الشباب المصري وحال أقرانهم في الخارج ، حيث :

لا ترى في الصباح لاعب ترد

حولته للرهان جثم خفير

لا ولا ماعلاً سليم النواحي

للشهاوى زواجه والبكور^(٢)

إنه فرق كبير بين هذا الشعب للتواكل الكسول وبين شعب آخر

لم يحل بينهم وبين الملامى

أوشزون الحياة جو مطير

لا يبالون بالطبيعة حنت

أم نجحت أم احتواها التعور؟

لقد عبر الشاعران الكبيران عن الواقع الاجتماعي ، واستطاعا أن

يخالجا بعض الظواهر الاجتماعية المعلقة ، وأن يتقدا بعض أمراض

المجتمع ، واختلعا في الضمور ولكنها انعقا في الشكل انعم ، ذلك

لأن هدفها واحد

هوامش :

(١) الواقع الاجتماعي في شعر الشاعر يكون عيلاً ومن ثم قد لا يكون مطابقاً لمعطيات شأن سجل الباحث الاجتماعي للظواهر الاجتماعية فالشاعر يقدم لنا الواقع الاجتماعي كما يسميه

(٢) انظر مطروحة كبار الخواص في وادي النيل ، الشروعات ، ١ / ١٧ وما بعدها
(٣) انظر إشارته إلى أهمية النظر والتفكير في مصر / ١ - ١٨٠ - ١٨٣ ، نصيبته إلى الشباب ٢ / ٥ - ٦ ، وإن الثالثة ١ / ٣٨ - ٤٢

(٤) مصر هي ديار النيل / ديوان حافظ ٢ / ٨٢ وأمة النيل ٢ / ٢١ والمصري هو ابن النيل ٢ / ٦٠ وهي الكتانة ٢ / ٢٥ وأرض الكتانة ٢ / ٥٩ وملكيها ملك القطرين ٢ / ٩٩ ، ١٠٠

(٥) انظر مصر (العتاة) ٢ / ٣٦ و ٢ / ٦٢ و ٦٥ - ٦٥

(٦) انظر مصر الإسلامية في نصيبته في ذكرى عبد راس السنة الفجرية ٢ / ٣٧ - ٤٢ و ٢ / ٥٩ - ٥٨ وانظر ٢ / ٨٩

(٧) انظر رايته مصر للحدث عن نفسها ديوان حافظ ٢ / ٨٨ وما بعدها

(٨) الشروعات ١ / ٩٠

(٩) ١٨١ / ١

(١٠) ١٨٢ / ١

(١١) الشروعات ١ / ١٥٨

(١٢) ١٥٩ / ١

(١٣) ٩٠ / ٢ ديوان حافظ

(١٤) ٢٦١ / ١ ديوان شوق

(١٥) ٣٥ / ٢

(١٦) ٣٦ / ٢ (حافظ)

(١٧) هـ

(١٨) هـ

(١٩) نفسه

(٢٠) الشروعات ١ / ٧٩

(٢١) ديوان حافظ ١ / ٢٦

(٢٢) ٢ / ٩

(٢٣) ١٢٩ / ١ (ديوان حافظ)

(٢٤) ١٠٨ / ١ حافظ

(٢٥) ١١٢ / ١ شوق

(٢٦) ٢٥٠ / ١ ديوان حافظ

(٢٧) ٢٥١ / ١

(٢٨) ٢٥٢ / ١

(٢٩) ٢٥٢ / ١

(٣٠) ٢٥ / ١ شوق

(٣١) ٤٦ / ٢

(٣٢) ٢٢٦ / ١

(٣٣) هـ

(٣٤) ٤٥ / ١ حافظ

(٣٥) ٤٦ / ١

(٣٦) ٢٩١ / ١

(٣٧) ٤٠ / ١ شوق

(٣٨) ٥٥ / ٢ شوق

(٣٩) ديوان حافظ ٢ / ٩٧

(٤٠) ٥٢ / ٢

(٤١) ٦٩ / ١ حافظ

(٤٢) ١٠٥ / ١ شوق

(٤٣) ٩٩ / ١ حافظ

(٤٤) ٢ / حافظ

(٤٥) ٧١ / ١ شوق

(٤٦) ٢٥١ / ١ حافظ

(٤٧) ٢٠٦ / ١ حافظ

(٤٨) ٩٢ / ١ شوق

(٤٩) ٩١ / ١ شوق

(٥٠) ٢١٤ / ١ حافظ

(٥١) ٢١٧ / ١ شوق

(٥٢) ٢٥٥ / ١ حافظ

(٥٣) ١٣٦ / ١ شوق

(٥٤) ١٣١ / ١ شوق

(٥٥) ٢٢٠ / ١ حافظ

أنتروپوئی وحافظ ف إبراهيم طوقان

ليس سهلاً قط أن يتأبط المرء موضوعاً محوره ثلاثة أعلام مرة واحدة في بحث صير خطير، لأن قضية «التأثر والتأثير»، بمفهومها النقدي، سواء في الآداب المحلية أو المقارنة، من أعقد القضايا وأصعبها، ومن أقربها إلى الخرافات والعار، لما قد يترسّ عليها أحياناً من أجل «الإطار الثقافي» بشئ ظروفه الميئة الاجتماعية والطبيعية، واللغة، والعصر بمفهوميه الزماني والأدبي، وإما «بالموارد»^(١). غير أن عكوف على شعر إبراهيم طوقان وإهتامي بمواد «إطاره الشعري» وأدواته وملاحظتها^(٢)، هما اللذان أفرجاني، بعد قراءات في شعر شوقي وشعر حافظ، بمشاهدة الجهد والكشف عن مواد وأدوات عصرية فيه من شعر هذين الشاعرين العظيمين. ويحمل هذا الكشف بين جنبه كشفاً آخر، هو صلة إبراهيم، إبداعياً، بالأدب العربي المعاصر، فضلاً عن صلته العميقة بالتقديم منه، وتوافقه على مطالعته وتغيره وحفظه ونخله والإفادة منه^(٣)، مثلما كانت الحال عند الشاعرين اللذين يبحث عن أثرهما فيه وتأثره بهما. وهذه الصلة، بلوعبها، وما واكبها من تقليد وتأثر أمر طبيعي حتى خاصة في بدايات الفنان الإبداعية، فالشاعر قبل أن ينمو «لا بد من مروره بمرحلة التقليد»، يتأثر بالشعراء الآخرين، ويحاول فهمهم تجاربهم حتى يبتدى إلى نفسه وأصالة^(٤)، وهو بقّد، لا يكسب نفسه، لها يقول الناقد الإنجليزي إدواردز^(٥)، وإن عقله يجب أن يكون مثل المضاطيس يجلب إليه الأفكار والصور والعبارات مما يقرأ، لها يقول ت. س. إليوت^(٦) وهذه أمور لا تظني أصالة وابتكاره، لأن الأصالة ليست ابتكاراً من فراغ، بل الابتكار هو وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتشكل خلقاً جديداً^(٧).

٢

التركبي. وذلك بعصل بعصر المدرسين النابلسيين^(٨) الذين خرجوا في الأهر. وتأثروا في مصر بحركة الشعرية والأدبية. هؤلاء المدرسون نشأوا في المدرسة روح الشعر والأدب الحديثة، وأسمعو الطلاب للمرة الأولى، في حياتهم الدراسية، قصائد شوقي وحافظ ومضرا

تعود صلة إبراهيم طوقان (١٩٠٥ - ١٩٤١) بالأدب المعاصر ومدرسة الإحياء خاصة. إلى أيام دراسته الابتدائية في «المدرسة الرشادية العربية» (١٩١٤ - ١٩١٨) التي كانت «تنهج في تعليم اللغة العربية سبجاً حديثاً لم يكن مألوفاً في مدارس نابلس في العهد

وعبرهم^(١٢)، واردة هذه الصلة بتعدد إبراهيم، وهو في أرحبه الثانوية بمدرسة المطران بالقدس، مع تسمية أحمد على المرحوم «مخلة رريق» الذي كان مدرّس العربية في «الكلية الإنجليزية» بالقدس. ثم تعمقت، بعد التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٣، حيث أظنه «أفق أدبي واسع لا عهد له مثله في فلسطين» هناك الأدباء والشعراء، وهناك الدنيا براقعة حلوب^(١٣)، وحيث احتضنته في الجامعة وخارجها «بيتة شعرية أدبية لم تكن تحتضنه لو لم يكن في بيروت». في الجامعة، كان أحد أعضاء دار الندوة التي ضمت من أقرانه الطلاب قنّاك: عمر فروج (صريح العوالي)، وحافظ جميل (أبو نواس)، ووجيه بارودي (ديك المهر)، وهو (العباس بن الأحف)، ولى خارج الجامعة، فتحت له محاليس الأدب العالي والشعر الرفيع - من مثل مجلس الشيخ أمين تقي الدين، وجبر ضومط، وبشارة الخوري - صدرها وأولته كثيراً من عنايتها واهتمامها. وتصادفت هذه العوامل جميعاً هل أن تمككه من الفوز بلقب «شاعر الجامعة»^(١٤)، وتجهل له «مكانة أدبية ممتازة قبل أن يتخرج في الجامعة الأمريكية»^(١٥)، وأن تمهد له السبيل إلى الوصول إلى «سدة التعليم في الجامعة نفسها»^(١٦).

وأناحت له العوامل نفسها، فضلاً عن استعداد الفطري وما حباه الله به من موهبة، وعن شغفه بالمطالعة والاحتياض بالمعاني لقادة جامعية عصرية تامة يظهر أثرها في شعره^(١٧).

٣

لم يكن توفر إبراهيم طوقان على مطالعة شعر شوقي وحافظ والبارودي، سوى جزء من إعجابه الشديد بمصر،^(١٨) وتطلعاته إليها بعد أن زارها، أول مرة، مستشفى عام ١٩٢٢:

قالوا: شافوك في مصر، وقد بسوا
من وأصبي مغام من بدويني
خلفتها بلدة محفوب خلفها
شوقاً لبوسف قبل، فهو بحكي
مال وللسم أنشاء وأنال عن
طيه، و(عبد الدين) يكفى
لو أنشب الموت في أظفاره لكفى
بأم كندوم أن تشدو فتحيي
هذا، ومصر بساتين منقفة
شبابها بعض أزهار البساتين
خاصوا عبادين من جدد ومن لعب
فأحرروا الشوق في كل المبادين

ولقد عبر عن حبه مصر وتوهمه إليها بقصيدته «غنية مصر» ١٩٠٩، (١٩٣١) التي سماها «الأسات السابقة»، والتي حياها مصر في رقة لاعبي الجامعة المصرية لكرة القدم. وهي وإن ليست لبوس العشب، فهو عشب المعجب الواقع، و«العشب على قد العشم» مما يقول في أمثاله للشعبة الشامية:

إليك يا مصر إيماناً ومليح
وتور بهضتك الشعراء يهني
ولي أواصر قري فيك ما برحت
لما مضى، ذات توليق وعكبي
أحب مصر، ولكن مصر راغبة
عني، فتعرض من حين إلى حين
وإن بكّت، لا بكّت هماً، فقد علمت
وأبقت أن ذاك الهام يسكني
وما عبت على هجر تذلّ به
في الدلال يُمسي ويُنحس
لكن جزعت على ود أعف إذا
لقدك، لم أجد حلاً بواسبي
وما كان أشد فرح شاعرنا حين تنامي إلى جمعه عزم أمير الشعراء عام ١٩٢٨ على زيارة فلسطين، إذ هرع إلى غيته بقصيدة «حسين» - ٦٣ (١٩٢٨) لقي عبر فيها، بما أصفاه عليه من موت البيان واللقاب، مما كان يكتفه من تقدير وإعجاب زعماء، ثم استعته على أن يكون فلسطين في شعره صيب

فعلًا بسرب المهرجانات
فعلًا بنابطة السبائك
مليك القلوب المنفل
ل بمرشها، والصولجان
ومنزج حائل أشعر
ة تاجه دون العيان
أهلاً بشوق، شاعر ال
لخصمي وممجرة البيان
...
بأساكي الفيحاء حب
من أيت نسيم من المرون
أبسام كسائن ورة
بدم البواسل كالدهان
أرسلت عن «بردي» سلا
مك في لظى الحرب العوان
وذرفت دمماً لا يكند
كف «هتجنه العودان»،
عرج على «حظي» وأحب
شع يُشج قلبك ماشجان
وانظروا هنالك هل ترى
آل «يوسف» في المكان
أيقظ صلاح الدين رب
التساج والسيف الجاني
...

جلّ للصاب «أبا علي»
وابك هالسيك المعاني

ذهب الذين عهدتهم

لا يصرون على الهوان

في مصر بطمع أشبه

وهنا نادى أشعبد

يبد أن أمل إبراهيم لم يتحقق ، إذ لم يزر شوق فلسطين ، ولم ينظم
مها شعرا^(١٧) . وعاود الشاعر العرف على قيثارة العتاب الوطني ،
فأرسل من خلال لوتارها جهات عازف عاشق صدَّ عنه حبه
وحماه^(١٨)

جئكم هاتبا بلابل مصر

بلبل الروض عنبه ألمان

ولفد الشعر لولكم بمناحي

هـ ، وفي ساحكم غذاه الوان

وتسنى صرح العروبة في مصر

رأى وهل غيركم له أركان ؟

كم يلاؤ غيركم ليس فيها

لكم جيرة ولا إخوان ؟

عطينا لا يزر شوق ، ولكن

جاء روما فهزّه الرومان^(١٩)

عطينا لا يزر حافظ إبراهيم

هم ، لكن أنزهه اليابان^(٢٠)

ماطران بالفلطين شان

بك ، لكن كلفه بنيون شان^(٢١)

■

وإذا ما جزنا الملائق العامة ، وهي كثيرة ، التي كانت تشد إبراهيم
إلى مصر وشعرائها ، فربما كان ثمة روابط خاصة تحببها ، وتحن من
بجدها إلى أرض الكنانة وشعرائها . فقد أشار هو نفسه إلى «أواصر
قوى» خاصة له في مصر :

وفي أواصر قوتي ، إليك ما برحت

لما مضى ، ذات فوليقي وتمكين

ومسرت هذه الأصرة بأن أحد أجداده كان واليا على مصر ، وأن
بعض أجداده ظلوا ، وربما مارالوا ، على اتصال بآل طوقان^(٢٢) .
ويقال إن الإنجليز سوا والده ، مع آخرين إلى مصر في أيلول
١٩١٨^(٢٣) .

وكان الاشتغال بالصحافة في مصر بالذات ، بعد أن نشرت له
جريدة «الشورى»^(٢٤) هناك نشيدا وطنيا في نحية الجهاد الأمير
عبد الكريم الريلي^(٢٥) ، أمنية دأب جادا على تحقيقها قبل أن يخرج
في اجماعة عام ١٩٢٩ بمداولات جرت بينه وبين إحدى دور
الصحافة بالقاهرة . وكادت الأمنية تتحقق ، من خلال المقادسات
الاستكادية الحضورية التي تمت في السنة نفسها ، إذا توجه برقة

والده إلى القاهرة للعلاج ، لولا تدخل عاتقة ، الأومة التي تعالفت
مع عاتقة الأبوة غير للمنة^(٢٦) .

■

حين أهدى إبراهيم طوقان قصيدة «حطين» إلى أمير الشعراء ،
قال :

عندما إليك ، وأنت عند

ها يا أمير الشعر هان

حناء فيا للصبيا

نسرق على خففر الحبان

مفحاتنا من «كسرة»

نغزى إلى الحسن بن هان

هيات ليلع شأوك الله

شعراء يوما أو تدال

أرادها أن تكون نغمة من قفحاته ومعارضة «نصيدته في رثاء
عطل كامل (الثقيات ٣ : ١٥٧)

للشرقان عليك يستعحيان

فصاحبها في صائم والصدان

وإن ابتعد عن موضوعها ، وعذّل في موسيقاها الخارجية بانساج
الكامل الهزوه ليتحن من غلاله ويرقص بكل ما وسعت جوارحه من
مشاعر واحترام وتقدير في حصرة أمير الشعراء .

القصيدة تدل بدما على أن تأثر صاحبها بشوق وحافظ وبغيرهما
من القدماء والمعاصرين ، ينصوي تحت ما يسمى «التذكر المتعدد»
أو «الاستدعاء» ، لأن استدعاء الماضي والصور من شاعر معين
لا يتأتى ، في الغالب ، عالم يكن المتأثر مهتما به وحافظ الكثير من
شعره^(٢٧) . وهذا شاخص في علاقة إبراهيم طوقان بشوق الذي كان ، كما
نقول فلولى «سيد المكان في قلب إبراهيم في الشعراء
للمعاصرين»^(٢٨) وقبل إن ليس ثمة شاعر معاصر صور إعجابه بشاعر
معاصر مثل ما صور إبراهيم طوقان إعجابه بشوق في «حطين»^(٢٩)

وربما زاد من اهتمام شاعرنا بشوق وشعره وتعلقه به وملاحقته له
مقولة شكيب أرسلان فيه وتشبيهه بشوق بعد أن قرأ في «الشورى»
(المعد ٣١٩ - ٨ نيسان ١٩٣١) قصيدته

نحية لك يا مصر الصغرايين

شوى لتأثر من حى ومدلون

فأعجب بها وعلق عليها بمقال عنوانه «الشعر العربي استأنف ديباجته
الأولى» (الشورى - المعد ١٣ - أيار ١٩٣١) ، وقف فيه عند
بعض أبياتنا صلل ومسر ولما انتهى إلى هذين البيتين

هبطت مصرأ ، وظى أنها رلدت

في ظل أجنحة من ليلها جوي

كانها وكأن الليل مصدماً

بنورها سر صدر هير مكون

قال وهذا هو الشعر العربي على ديباجته الأولى في حسن البك
وبلغة التخيل وحزالة اللفظ ، ولو قرأ هذا صديق البارودي ،
رحمه الله ، لحنى أن يكون له ، ولو اطلع عليه شوقي ، فقال : أتري
شوقيا آخر في هذا قصير ؟ (٣٠)

ولما نظم شوقي «رحلة» - الشوقيات ٢ - ١٨١ = أبدى إبراهيم .
وكان طاك ، في رسالة إلى صديقه عمر فروخ ، رأيته فيها وقد بعض
أيانها . وما قال : «قصيدة شوقي فيها عزل دقيق جميل ، سيما نظره
إلى أيام الصبا ، وهنا الإبداع ، غير أن هنالك بيتاً وددت لو لم يقع
في القصيدة» وهو قوله .

محزات منك أم فصوص الكهريا . (٣١)

وما أدري يا أنسى ، كيف يعيب من ذوق شوق بالكلمات وعلمه
بمواضعها أن يتكبد الخزر والفصوص . أنا لا أريد أن أقول : هذه
الكلمة قبيحة . كلا ، ولكن أصبح لما عند الناس شخصية
بارزة (٣٢) . وشخصية الكلمة التي لاحظها إبراهيم هو الذي
اصطلح عليه في علم اللغة الحديث بـ «الكلام المهرم» أو «الكلام غير
اللائق» ، وهو أمر نسي تخلف مفايسه باختلاف الأعمار والطبقات
الاجتماعية في العصر الواحد (٣٣) . كما أنه يتدرج أيضاً فيما يسمى
«محطات الدلالة» ، لأن الدلالة كثيراً ما تصاب بشيء من الانوار
أو الصف ، فتراها تحقد شيئاً من أثرها في الأذهان ، أو تصفد
مكانتها بين الألفاظ التي تنال من المجتمع الاحترام والتقدير (٣٤) .

الكلمة التي نقدها إبراهيم صحيحة ، وقد استعمالها شوقي بمكانها
المعجمي ، ولكن أنسى لما مدلول اجتماعي خاص في بعض
اللهجات الحديثة ، وخاصة في اللهجة الشامية ، وهو المدلول الذي
كان يدور في خلد إبراهيم . غير أن اللفظة في اللبوان الذي بين أيدينا
الآن استبدلت بـ «عقود» (٣٥) . فهل كان استبدالها أمراً طبعياً
هاضماً يدهي التشبث والتعذيب ، أو أنه نهي إلى شوق نقد إبراهيم
بحال من الأحوال ؟ ربما ، وإن كان من عادة شوقي أن يتحفظ ويعمل
وسقط ويحذف في شعره (٣٦)

وس ماضي نقده الإيجابي لهذه القصيدة انصاته إلى مقدرة شوقي
وبراعته في تجديد المعاني ، بتعليقه على هذا البيت :

وتأودت أعطاف باندك في يدي

واحسرت من عقمها عذائك

قوله «إن تأود أعطاف البان شيء ذكر منذ هزل الشعر ، وبق
يسمع على مواله حتى تكاد لا (كذا) تحربنيوان إلا وترى فيه عطاف
البان . ولكن جاز الشيء يبدو ويحيى بزيادة عليه أو أحده ، وقد
يحيى الشيء بزيادة شيء عليه أو أحد شيء منه ، وقل مثل ذلك في
الحس إذا قبح أو قد تبدل الفكرة ، ثم يقال صبا طريقة مبتكرة
بمثل ذلك . هذا ما فعله شوقي حين زاد كلمتي (في يدي) على مكرة

(عطاف البان للتأود) للبيئة . الخلق أن شوقي توفى في هذه
القصيدة ، ولا بأس بها أبداً . وبلغ من شغف إبراهيم «برحلة» أنه
كان يضمن بعض فطرها رسائله إلى عمر فروخ في المناسبة المواتية
«فلا تحس من ذكريات العروبة شراً !! وبهم كل متحرس أن
(الذكريات صدى السنين الخاكي) (٣٧) ...» (٣٨) . وحيث به لم
يجف إعجابه بالقسم القوي من «رحلة» ، فأنق لا أرتاب في أن
أزعم بأن قصيدته وعند شياكي - ٤١ : (١٩٢٦) لم تكن سوى
صدى لما بلغه العباس بن الأختف ونهجه . فالتصليتان ،
حسبها الخاريجة واحدة - البحر الكامل . وروى «الكاف» .
وان جبح إبراهيم ، كمادته في القلب ، إلى الغزو . ولما كانت
قصيدة إبراهيم من بواكير نتاجه ، فإن مقاطعها التي نظر بها إلى
مقاطع من الشوقية ، لا ترق صورها التشخيصية ، وفي تراسل
مطبات حواسها (في البيت الأخير من كل مقطع) إلى ما عند أمير
الشراء . فحي حين يقول شوقي :

لم أهر ما طيب للعناق على الغوى

حتى ترفق ساعدي فطوائك

وتأودت أعطاف باندك في يدي

واحسرت من عقمها عذائك

ودخلت في ليلين : فرحك والدمي

وليت كما أصبح للنور فاك

ووجدت في كنه الطوائع نفرة

من طيب ليلك ، ومن سلاف ليلك

ونعطلت لحد الكلام وعاطيت

هينتي في لحد الغوى هينالك

يقول إبراهيم طوقان ، وكأنه يلخص المشهد الشوق تليخياً مقتضباً
فانراً

شكرت ليلك أن السا

و نجمي وإسالك

وتلفين الزوال على لي

فيسر ليلك

وحين أجييب غنمي

ابنم الشكر هينالك

وتعد قصيدة «الشاعر المعلم» - ١٢٦ : (١٩٣٣) مشهورة

«معارضة» «صريحة» بالمفهومين المعنى التقليدي والمصنوع لقصيدة

شوقي «المعلم والتلميذ وواجب المعلم» - ١ : ١٨ . فهي رفض ، من

موقع التجربة والعمل ، لأكثر مضامين الشوقية وأفكارها وقد لها

بشيء من الغضب والألم للشوبيين بالفكاهة العذبة والسحرية المرة ،

إذا ما أتم النظر في آياتها الأربعة الأولى خاصة ، وفي ما تم به

اللفظان «أفعد» و«يلقي» وما توحيان به وتدلان عليه في الاستعمال

«المعجمي» والتداول الشعبي ، فضلاً عن أن «فعد» إبراهيم محو

«المطابقة اللفظية» - «قم» شوقي إلى الصديقية المصوية

«المتصلة» (٣٩) ، التي تعبر مع عناصر القصيدة الأخرى بشدة عن

برم إبراهيم وحيته الشديدة بمهمة التعليم - في مراحل ما قبل الجامعة
 خاصة - مع أنه كان من أحسن المدرسين اقتداراً في الجامعة^(١) :

شوق يقول ، وما درى عصفى
 «قم للمعلم وفه التبجيلا»
 (الحمد) طيبتك ! هل يكون مبعثاً
 من كان للنشره الصغار خطيلاً
 ويكاد (يفلقني) الأمير بقوله
 «كاد المعلم أن يكون رسولا»
 لوجزب التعليم شوق ساعة
 لطفى الحياة شفاوة وضمولا

ومن الطريف أن تكون «الطوقانية» ومعارضة للمعارضة» ، لأن شوقي كان قد عارض بقصيدته «لاية» التي للمروعة في «بدرين عمار مع الأسد» (١١) .

و الحد أن هرم الخليل رجلا
مطر تزييد به الحدود محولا

أفكانت قصيدة المتنى تعترف على إبراهيم ، وهو جاهل من الشوقية ؟
 بها يكنى الخواب ، فالشاعران ، وحافظ إبراهيم معها ، من عشاق
 المتنى وأتباع مدرسته في الشعر . وأكاد أزعجهم أن يشابه هؤلاء الشعراء
 المعاصرين الثلاثة في التنظيم في المناسبات والموضوعات ، وخاصة في
 الرثاء ، بالتسفل من الموضوع الأصل إلى ~~المرحبات~~ ^{المرحبات} ~~وقضائهم~~ ^{وقضائهم} ~~وطنية~~ ^{وطنية}
 وسياسية واجتماعية يرتد ارتدادا حكيما إلى صلتها العميقة بالاجابة
 بأبي الطيب الذي كان يسيل بكثرة ، إلى نفسه بمدح ويضفر ،
 ويعاود الموضوع الذي أقام عليه قصيدته ، وإن يكن ثمة من يذهب
 إلى أن هذه الظاهرة في شعر إبراهيم طوقان سبيل من سبل انتحائه أمير
 الشعر . (١٦)

ورث شوق سعد رطلول (١٩٢٧) بهائية طويلة عدتها أربعة وتسعون
بيتا (٣ : ١٧٤) ثم رثاه إبراهيم طوقان بدائية في خمسة وأربعين
بيتا (الديوان ٥٠) لم يعلت في أن يتأثر فيها بشوق ، ولم ينفذ تأثره
عندها ، إنما تعداه إلى « سر الملوك - ١٣٨ » (١٩٣٣) التي رثى بها
بعض الأول ، والتي وافقت الشوقية في الوزن « الكامل » ، وخالفها
في الروي .

وقد يكون طول مرثية شوقي وتشعيا في الاستقصاء هو الذي ضيق حال الناثر وجعله يقف عند الأفكار والمضامين العامة التي قد تتوارد في مثل هذا الموقف وتشابهه . فلما أراد شوقي ، وكان يصطاف بلسان ، أن يبين وقع الفضيحة وما رافقها من صنوف الحيرة واللبشة والعراء في أنحاء من بلاد العرب ، فقال :

سأندوا زحلة عن أعراسها
هل مشى الناعى عليها فحاجها ؟
عطل المصطاف من متلوه
وجلا عن خفة الوادى دُماها

فتح الأبواب ليلاً (فيها)
 وإلى (الناقص) قامت بيعتها
 صدع البرق السحبي تنشره
 نوحس سوريا ، وتطويه سماها
 بجمل الأنباء تسمى موهناً
 كموادى الشكل في حر مراها
 عرّض الشك لها فاضطربت
 نطقاً الآذان هماً والشفاها
 لقب إبراهيم الصكر هذ فيها وجزر ، إذ سحب شدة وقع الصجعة على
 فشرق كله مثلاً فعل حاصد إبراهيم في وثائه سمها (٧ أكتوبر
 ١٩٣٧) .

جَمْعُ الشَّرْقِ كُلُّهُ لِعَظِيمٍ
مَلَأَ الشَّرْقَ كُلَّهُ إِعْجَابًا (١٣)

وحصر الشك في موت سعد عليه وحده ، وإن حمله باليقين بقَدْ
 هل كان سعدٌ ، كما علمت ، عن الورى
 لموت؟ كلا ، إن سعداً لأوحدُ !
 هبت عواصف نعيه مصريةً
 فإذا بها شرقية تنمرد
 ولرقت في الأفندر ليلاً نعيه
 ولحذت ربي يوم قيل سيلاحد
 يا سعد يا ابن الليل رثى ماءه
 لكل البى ، وهل كسعد يولد ؟
 مصر ، التي فقدتك ، قلب عراقي
 والشرق أحلعه التي تتولد
 خير أن تأثّر القصيدة فيها في رثائه الملك ليصلا أخى وأدق وأبرع ،
 فتشوق بدأ مرثيته بصيغة «جمع الغائب» مشبهاً المرقى بالشمس :

شِعُوا الشَّمْسَ ، وَمَالُوا بِضِحَاهَا
 وَأَعْنَى الشَّرْقِ هَلِيبًا لَهَا
 نَمَا إِبْرَاهِيمَ ، فَبَدَأَ مَرِثَتَهُ بِالْخَطَابِ مَشْبَاهًا فَيَصْلًا بِالشَّمْسِ أَيْضًا :
 شَبَحَ اللَّيْلَ ، وَلَقِيَ اسْتَقْبَلَ
 طَلَعَ الشَّمْسَ وَرَاءَ الْكَرْمَلِ
 وَأَعْنَى ، يُوْشِكُ أَنْ يَهْشِيَ الْحَيَ
 بِالْمُسْلِمِينَ ، سَيَ مِنْ فَيَصِلُ
 وَالْيَتَ الثَّانِي ، حَلَّ مَا جَاءَ مِنْ رَوْعَةِ وَجَالٍ ، يَظُلُّ فَلَا لَيْتَ
 شَوْقَ .

عطر النعش على الأرض بما
يخبر الأبصار في النعش ماها
وَمَ يَعْتِ إِبْرَاهِيمَ فِي هِجَاتِهِ الدِّينِيَّةِ أَنْ يَلْمَ بِبُيُوتِ شَوْقٍ وَيُجْرِعَ عَلَيْهِ
مَنَازِلَ مَا فِكْرَةٍ وَمَوْسِقٍ وَهِيَاجَةٍ . فَتَقْصِيْلُهُ «شَرِيْعَةُ الْاِسْتِقْلَالِ» -
١٧٦ . (١٩٣٥) قَصْرُ نَحْوِ «هَرْمَةِ شَمْسِ» - سَوَاقِ الْبُيُوتِ ،

(الشوقيات ١ - ٣٤) في موسيقاها الطاهرة وزنا (الكامل) ورويا (المرة) إن مطلع همزية إبراهيم والبيت الذي يليه :

يومٌ بداجية الزمان ضياء

وتمازؤه لسلسلتيين مياه

يرجى المسيم به هجير لافح

عجبا ! وتبسط ظله الصحراء

بطران إلى مطلع الشوقية وبيتها السابع عشر :

- ولد الهدى ، فالكانات ضياء

وفهم الزمان نسم ولنا

- يومٌ يته على الزمان صباحه

ومساؤه بمحمد وفاء

ريكاد قول إبراهيم .

بذل الكتاب على النبي محمد

ما يصنع الخطباء والشمراء ؟

يكون بيت شوق :

أنت الذي نظم البرية دينه

ماذا يقول ومنظم الشجر ؟

ومثلا فمن شوق في تكرير « إذا » شرطية أربع عشر مرة تكريرا نفسيا لا يخلو من عناصر قوية المعاني للصورية التي تواكب تطور العام للقصيد^(١) ، ليبر بها عن صفات النبي (ص) ويحاكيه في مثل قوله :

وإذا حضرت ، فلما رأيت وقلتوا

لا يستهن بمسلسلك الجهلاء

وإذا رحمت ، فأنت أم أواب

هذان في الدنيا هما الرحماء

نحا إبراهيم طوقان المعنى نفسه ، فكرر « إذا » فجائية تكريرا مماثلا في الموسيقى والغرض ، ليصور التحول الذي آل إليه العرب والناس عامة بعد أن شرفهم الله بالإسلام ، وأرسل إليهم النبي الأكرم بفرقان منزه عن كل باطل . وأفاد من « دين » التجارة البدلية ، قازداد النظم مثانة والمضى قوة ، والموسيقى نعمة جديدة تزداد بين الصدور والأصجار :

وإذا الرشاد من الضلالة والنهي

ومن الشفاق تألف وإعفاء

وإذا من الفوضى نظام معجز

وليادة وميادة ودهاء

وإذا الحيام لصور ألالك الوري

وإذا الشغل فمشق والبرداء

٩

وأما حافظ إبراهيم ، فترك في شعر إبراهيم طوقان آثارا ولغات تماوت وصوتا وتلفيحا ، وسير ، تقريبا ، في خط تأثير شوق وهاته .

قصيدة « ملائكة الرحمة » - ٢٩ ، (١٩٢٤) الطوقانية

ببعض المهائم حبيبة

في أردد مجملتها

التي كانت من بدايات شعره الناصح ، وكانت ، فيها تقول فدوى طوقان ، أول قصيدة لفتت إليه الأنظار في لبنان ، لكثرة ما تناقلتها الصحف والمجلات وما حظيت به من تعليقات وتقرير وتطريه وإطراء ، هذه القصيدة ظلها محبذاً قصيدة حافظ في مطاهرة السيدات المصريات في ثورة ١٩١٩ (الديوان ٢ . ٨٧)

خرج الطوقان بحججه

من راحت أرقب جمجمتها

والقصيدتان من محزوه الكامل ، وعلى روى (البرق) وموضوعها تماوت في ظاهره ، واحد في جوهره ، لأسبغيا تلتقيان في إبراز ما كان للمرأة العربية ، في الربع الأول من هذا القرن ، من سُهنة في ميدان الباسة والاجتاع ، وتلفياني ، على ما فيها من صور بيانية جميلة ، في الأسلوبية التفريرية ، وفي رسم الصور الواحدة التي عدل في إبراهيم طوقان ووسع إطارها ففتت أشمل وأعمق وأبعد مدى . فالصورة الباسية البسيطة المألوفة (مثل الكواكب بسطرس وسط الدج) في قول حافظ :

خرج الطوقان بحججه

من راحت أرقب جمجمته

فإذا بين كحلن من

سود الشباب شعاعه

فطلعن مثل كواكب

بسطرس في وسط الدج

أضحت صورة مركبة متحركة تترى عند إبراهيم .

مهلا ، فعندى طارق بين الحمام ويبسه

فلربما انقطع المهائم في الدج عن شوهته

أما جميل المصنات ، فمن الهار ولي الدج

ونجىء قصيدة « كارثة نابلس » - ٤٨ ، (١٩٢٧) التي تقبل فيها طوقان بعض خطي حافظ في « زلزال حبيبا ١ : ٢١٥ » (١٩٠٨) شاحدا على ما كانت تحمله بعض قصائد حافظ من رجسة ودرلة في نفسه لا يقوى ، بعد أن تستقرى الذاكرة ، على منعها من التورع والانتشار في ثوبا قصائده ، ولكن بطريقته هو كما رأينا في القصيدة السابقة .

لقصيدتان من الخفيف التام ، لكنها تختلفان في الروى . والطوقانية نسي عن أن صليها استوعب لوحات الحاطبة جيدا ووعاها ، ثم رسم ، بوحيا مشاهد قصيدته . فكما أبدع خيال حافظ صور ، تشخيصية متحركة سريعة ، حاول إبراهيم بالطريقة نفسها أن يرسم مشهد زلزال الأرض ، في نابلس ملوتا يحسن الصور والمعاني القرآنية ، يقول حافظ .

ما (خير) عرجلت في صباها
ودعاها من الردى داعيان
وحت تملككم الخائن منها
حين تحت آياتها آياتان^(١٥)
حمت. ثم أغرقت. ثم ماتت
فهي الأمر كله في ثوان
وأي أمرها. فاضحت كأن لم
تكن بالأمس زينة البلدان.
بفت الأرض والجبال عليها
وطغى البحر أيما طغيان
سنت تغل حقلنا عليها
شق انتقافا من كثرة الغلاب
فتعجب الجبال رجما وقنعا
بشواطئ من مراح ودخان^(١٦)
وتسوق البحار رذا عليها
جيش مرج. ناني الخناجر قاني
فها انزوت أسود اللون جون
وهنا الموت أحمر اللون قاني
جسد نلاء والتوى طلاك إلى
خلق. ثم استعان بكالبركان
ودعا السحب عاتيا، فاندد
بجيش من المواقف إلى
فاستحال النجاء. واستحكمت اليأس
من وحارات أعزائم الشجعان

ويقول إبراهيم طوقان

سدد كان آمنا مطمنا
فرماه الفضاء بالزلزال
هزة إثر هزة تركته
ظلالا فارسا من الأطلال
مادت الأرض، ثم ثبت والقت
ماعلى ظهرها من الانتقال
فهيأوت ذات الجبي ديار
لفطت أهلها، وذات النبال
بعجاج ثيرة، لوثت الدنيا ظلاما، وشمها في الزوال
فأباد الدرة وهي إما قبور
نحنا أهلها، وإما حوال
وأدق السيم لومر بالقائم بها لدكه، فهو مال

وملأ بحيل حائط إبراهيم صور المرح والدمع والموب والتفيل وما
تعقب تحلا دقيقا بارعا وكأنه يراها - صور إبراهيم طوقان ما رأى
وشهد وسمع من هذه الصور شيء من التفصيل بقول حائط

رب طفل قد ساخ في باطن الأثر

من ينادي: أمي أبي أدركاني

وفتاة هباء تشوى على الحمى
ر. تعاني من حره مانعاني
وأب ذاهل إلى السار يمشي
مستمينا عند منه البلدان
باحثا عن بساته وبسبه
فسرع الخطو. مستظير الخمان
تأكل السار منه. لاهو فاج
من لظاه. ولا اللظى عنه وان
غصت الأرض، أغم البحرما
طويها من هذه الأبدان
ويقول إبراهيم طوقان

من وحيد لأمه وأبيه
جسموه مسفرق الأوصال
ومكبة على بسبه بوجه
خلط الدمع بالثرى السال
وهتاة لاذت بحفوى أبيها
جرعا، وهو ضارع بابها
وحريص رأى أبه يسلم الرو
ح قريبا منه بعيد المآل^(١٧)

خمس البيت بالمريض. ومن عا
د. وباعصينات والأطفال
قد رأينا في لحظة وسمعنا
كيف تذهب المنون بالأجال
هنا سورة جاع بلا مأوى.

سئرن الحورم بسالاسمال
هنا أسرة تهاجر. والخم
ثم بدليل الأثاث فوق الرحال
هنا مبلل بفقد ذويه
هنا معلم كثير العيال
ملا الحزن كل قلب وأودت
ربيع بأس مسفرة الأسال

ومع أن إبراهيم طوقان نبت من «أرض يجيش باعها بالأحداث»،
ويحتج تكن فيه النور الثورية باستمرار «و» أصحى بعد الثلاثاء
الحراء، خاصة «صوت الإنسان المصطفى الذي التحم وجدانه
الوطني والاجتماعي بالواقع للرغوص»^(١٨)، فليس يبعد أن يكون ما
في شعره السياسي والوطني من أسلوب السخرية والتهكم بالمستعمرين
والشعائلي من بي وطنه صدى للأسلوب التكمي الساخر اللاذع
الذي كان يلجأ إليه حائط في شعره السياسي والوطني خاصة في
قصيدة حادثة دمشق - ٢ ١١ ٢٠ (١٩٠٦). من مظاهر هذا
الأسلوب في شعر طوقان مثلا: قوله من «أبها الأقوياء» - ١٥٧
(١٩٢٥) إلى وجهها إلى حكومة الانتداب البريطاني

قد شغلنا لمهدكم بالعدالة

وختمنا جندكم بالسالة

«تصديه لغة غير عربية ... كانت تسمى صديقا لتنشيط اللغة العامية، وجعلها اللغة التالية على الأحاديث للداخلة ...» (٥٠)

٧

وخلاصة الأمر، أن تأثير إبراهيم طوقان بلساني مصر الناطقين، بها دعاها طه حسين^(٥١)، كان عاما في عمله، وكان شوق أشهر وأكثر وأعمق. وقد اتسبب تأثره على قصائد من شعرها «مطية» معروفة مشهورة، فجاء عند إبراهيم في قصائد مطية هذا أكثرها معروفا مشهورا، لأن أثرهما في ما نظم من «موشحات» وشعر متعدد القوافي لا يكاد يبين.

لم يكن تأثير إبراهيم احتذاء عشوائيا في كل شيء. فإذا ما استنشت ملاحه البنية من وزن وقافية وقياس صيغة وأسلوبية، واستنشت تصميماته واستشاداته، يظل شعاعه الإبداعي وهجا متيزا بما أدخله من أعاط الطوبى والتصرف في المبنى والمعنى والموسيقى والصورة والأسلوب، فأصاف إلى للواء والعناصر التي ارتكزت في ذهنه من شعر الشاعرين عناصر جديدة، تفوق فيها أم قصر، وأبدعها جميعا خلقا آخر، هو عنوان أصالته وشخصيته للبدعة، حتى ليصدق عليه وينسحب أحدث الآراء في شوق نفسه من أنه «لم يأخذ المعاني على هيئتها في أصولها. بل تصرف فيها. فلم تكن خاسلة في شعره دخول الاستشادات ولادخول الاقتباسات، وإنما دخول لبنات الثقافة في تكوين الإنسان الذي لا يحاسب على تسمية في الاستظهار بها، بل ينظر إلى مدى توفقه في تكييفها لينطلق في بنائه الشخصي»^(٥٢)

وعرفنا بكم صديقا وفيما

كيف نسي انتباه واحتلا

كل أفضالكم هل للرأس، والعين، وليست في حاجة لدلا

ولن ساء حالنا فكلمات

أنكم عننا بأحسن حالة

وقوله من «أنتم» ١٦٣ (١٩٣٥) للزماء الفلسطينيين وقتذاك.

أنتم (المخلصون) لسلمطسية

أنتم الحاملون بها القصة

أنتم الحاملون من غير قول

بارك الله في الزنود القوية

(وبيان) منكم بمالك جيشا

بصدا زحفه الخرسية

(واجتماع) منكم يرد هليسا

هابر الهد من فتوح نية

وقد تكون «تأثير» حافظ إبراهيم «اللغة العربية تنمي حظها بين أهلها» ١ : ٢٥٣ (١٩٠٣) التي كانت صرخة في وجه الأجانب وأشباعهم من سحرا جاعدين بوسائل شتى إلى أن يملوا «العامية» محل «الفصحى»، لأسباب سريلوها بإسرائيل العلمية والحضارية والتقدم في حين أنها كانت «من أجل القضاء على الحرية القصصية وإحلال العامية محلها»^(٥٣)، قد تكون أحد العوامل التي شجعت إبراهيم طوقان على أن يقف في أشرفيات حياته حين كان مراقبا للفهم العربي في إداغة القدس (١٩٣٦ - ١٩٤٠) بوقته الحارمة الناجمة بروحي

هوامش

- (١) راجع لمزيد من الاطلاع : د. مصطفى حنارة، مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٦١ - ٢٦٧، مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٥٨
- (٢) استطعت، إلى الآن، أن أذكر مجازي من مجالات الإظهار الشعرية عند إبراهيم طوقان، الأولى «أثر القرآن في شعر إبراهيم طوقان»، مجلة البيان - الكويت، العدد ١٢٨ - أيلول ١٩٧٧، والآخر «القصة في شعر إبراهيم طوقان»، وهما جزء من كتاب بحث المطبع حنارة «قصصا في النقد والشعر».
- (٣) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ١٠ و ١٨ - ١٩ (مذكرات ديوان إبراهيم طوقان - دار القدس، بيروت ١٩٧٥)، ورحلة صعبة - رحلة جبيلة (٥) (مذكرات لندوى طوقان) - مجلة الجديد، العدد (٢) شباط ١٩٧٨، ص ٢٧ و ٢١، والعدد (١) - كانون أول ١٩٧٨، ص ١٥
- (٤) لندوى طوقان - رحلة جبيلة - رحلة صعبة (٦) الجديد، العدد (٣) - ١٩٧٨ ص ٢
- (٥) مصطفى حنارة - مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٥٨ نقلا عن Edwards, W. A. Plagiarism, p. 4.
- (٦) Allen, W. Writers on Writing, f published, London, 1948, p. 46.
- (٧) مصطفى حنارة : المرجع السابق ٢٦٨
- (٨) من هؤلاء : الشيخ إبراهيم أبو لطفى الخال، والشيخ فهمي حاتم (راجع صبا لندوى للشم إبراهيم طوقان في وطنه ووجدانياته ١٩ - ٢٠ للكتبة الأهلية - بيروت ٢)
- (٩) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ٨ - ٩
- (١٠) لندوى طوقان : المصدر السابق ١٠
- (١١) لندوى طوقان : المصدر السابق ١٢ - ١٤
- (١٢) صر فروع - شاعران مصريان ٣٣ للكتبة العلمية - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٥٤

- (١٣) لندوى طوقان : أغنى إبراهيم ١٦
- (١٤) صر فروع : المصدر السابق ٧ و ٢٢ و ٢٦
- (١٥) صر فروع : المصدر السابق ٧
- (١٦) يشير الرقم الذي يلي عنوان القصيدة مباشرة في هذا البحث من الآن فصاعدا، إلى صفحة ديوان الشاعر صاحب القصيدة، ويشير الترخيص الذي يلي فوسم، إلى وجد، إلى سنة نظمتها
- (١٧) نقل عن مخطوطة ديوان إبراهيم من مخطوطة القصيدة «حطب» ما يؤكد ما ورد في نسبة القصيدة في الديوان المطبوع من أن ريادة شوق إلى فلسطين لم تتم
- (١٨) كامل السرايى - الاجتماعات الفنية في الشعر الفلسطيني للمعاصر ١٩٨، الأنجلو المصرية - الطبعة الأولى ١٩٧٣، غير أنه ورد في كتاب صر فروع (شاعران مصريان، ص : ٣٣ و ١٦٨) ما يهد بأن أحمد شوق ذهب إلى فلسطين
- (١٩) ديوان إبراهيم ١٨٨ ويرجع أن القصيدة وحنانيا «عاب إلى شعراء مصر» ألفت عام ١٩٢٩
- (٢٠) بقصد قصيدة شوق «روية» ومطلوبا
- (٢١) قصص يومنا، وشاهد الأمر وشهد
- (٢٢) أن لشمك مالكك صبحانة
- (٢٣) (الشوقيات ١ : ٢٥١، طبعة بيروت ١٩٥٤)
- (٢٤) يشير إلى قصيدته «دليل سينا» التي لها نصيب في هذا البحث
- (٢٥) يشير إلى قصيدة «ديوان» (ديوان الخليل ٢ : ١٠١ - خار الخليل بيروت ١٩٤٥)
- (٢٦) لندوى لشم إبراهيم طوقان في وطنه ووجدانياته ٥٠ (عاشق ٢)
- (٢٧) لندوى طوقان - رحلة صعبة - رحلة جبيلة (للخل)، الجديد ١٩٧٧، ص ٩ (لم يذكر العدد على النقال للصور الذي حصلت عليه من الزميل الدكتور فواز طوقان متكوراً)
- (٢٨) كان يصورها محمد علي الظاهر

(٢٥) لغوى طوقان : أنى إبراهيم ١٢ . والتشيد في حياته - ١٩٥٠ .

(٢٦) لغوى طوقان : المصدر السابق ١٢ - ١٥ .

(٢٧) راجع : يوسف مراد ، مبادئ في علم النفس العام ٢٣٥ و ٢٤٨ - ٢٥١ ، الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر ١٩٧٨ .

(٢٨) أنى إبراهيم ١٩ .

(٢٩) كامل السرايى : الاتجاهات النفسية في الشعر الفلسطيني المعاصر ١٦٩ .

(٣٠) الهوى للظم - إبراهيم طوقان في وطنه ووجهاتنا ٥٠ - ٥٥ .

(٣١) عجز البيت : مكيديس كافيلاً من الأسلاك .

(٣٢) عمر فروخ : شاعران معاصران ٧٥ .

(٣٣) محمود السمران : اللغة والمجتمع ١٦٩ - ١٧٣ . دار المعارف - الإيسكورية الطبعة الثانية ١٩٩٣ .

(٣٤) إبراهيم أنيس : دلائل الألفاظ ١٥٦ ، الألفاظ المصرية - الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .

(٣٥) وشمل التغيير أيضاً مطلع القصيدة في صدره . فقد أن كان حين قلدنا إبراهيم البيت الأصلي بطرف بلكاء صار إلى البيت الأصلي بقلب بلكاء .

(٣٦) محمد صبرى : التوقيعات المجهولة ١ : ٨ و ٩ و ١٧ و ٢٩ دار للنسبة - بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٧٩ وشوق صيف : شوق شاعر العصر الحديث ٦١ - ٧٢ دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية ١٩٧٧ .

(٣٧) من البيت

قلت في الذكرى هوى ، ولي الذكرى ،

وقد كبريات صدى النسي الماكي

(٣٨) عمر فروخ : شاعران معاصران ٦١ .

(٣٩) انظر أيضاً : د . زكي الخفسي ، إبراهيم طوقان شاعر لوطان المنسوب ٢٤ - ٣١ . دار الفكر العربي - القاهرة ؟

(٤٠) عمر فروخ : شاعران معاصران ٣٧ و ٣٩ .

(٤١) ديوان المتنبي ١٢ : ٣٩٩ (شرح البروق) . دار الكتاب العربي - بيروت ؟

(٤٢) عمر فروخ : المصدر السابق ١٢٩ .

(٤٣) ديوان حافظ ٢ : ٢١٨ (طبعة دار العودة - بيروت المصورة عن طبع مصر) وقد أشار حافظ في قصيدته إلى رزاق نائلي ، ربما لأن سبطاً كان قد تخرج شكرياً عنه .

فل كن بات في فلسطين يبكى

إن الرزاقيا - أبين مصليها

قد فهم في فؤادكم وقعنا
في نفوس أبين إلا احسبنا
سقدم على الحوادث جفنا
وعلقنا السهبا الفرسا

(البحر - ضد السيد . المترجم : القطيع)

وكان إبراهيم طوقان قد أثار قبله (٢٧ أيلول ١٩٣٧) إلى تربع سدا ، فقال

(عبدالله) عند تزلزلت أركان

ما تفتك بسعدك هناك وبعد

عزيمه بصنجه ، ووصله

حي هزالك نعمة لا يبعد

جود عشت به الحياة وقد

لحام قد صبعة لك كعد

(٤٤) راجع في معنى التكرير حنين ، التكرير النفس والتكرير المراد به لقوة الدنان

المصريه : عبد الله الطيب المجلد ١ ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢
٤٥ - ٤٨ - البيان الخليل - القاهرة . الطبعة الأولى ١٩٥٥

(٤٥) آبان : رزاق الأرض والفضان

(٤٦) مارج : شعة ساطعة ذات لب شديد

(٤٧) المريص : السقط الذي لا يستطيع النهوض

(٤٨) لغوى طوقان : رحلة صعبة - رحلة جبلية (٦) الجديد - العدد (٣) ١٩٧٨ ، ص ٢١

(٤٩) غيرة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العلية وأثارها في مصر ، ص ١٢٠ . الطبعة الأولى ١٩٦٨ ، ويلاحظ في تاريخ الدعوة إلى العلية البابي الأول والثاني من الكتاب

قد ورد محمد صدى : الاتجاهات الوعظية في الآداب المعاصرة ٢ : ٣٥٩ وما بعدها . مؤسسة الرسالة - بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٠ .

(٥٠) لغوى طوقان : أنى إبراهيم ٣٣ .

(٥١) حافظ وشوق ١٦٠ . مشغرات الملاهي وسعدان (القاهرة - بيروت ؟)

(٥٢) محمد الحامدي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في التوقيعات ٣٥٥ منشورات الجامعة التونسية - تونس ١٩٨٩ .



این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

مقدمات أعمال

كتابخانه مركز اساتذات
بنیاد وراثت ملی

مقدمة الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي علم البيان وجهه أرواح روجه عند الانسان والصلاة والسلام على نبي الامة القائل ان من الشعر لحكمة. (أما بعد) فوال لواء الشعر معقودا لأمراء العرب وأشرافهم وما برح نظمه حبيبا دليلا لهم وسكنا لهم. يمارسونه حق الراس. وحنون كل بيت منه على أمقن أساس موقنين لجلاله. حافظين خلاصه مدني الى الأذهان خياله.

الله اسرى القيس واصفا وساكيا. وصاحكا وبكا. وناسبا ونغازلا. ووجدنا وهازلا. وجمع شمله بحيث تعد المنظومة الواحدة له أثر في الليل مستقلا ونيتا قائما برأيه.

ونظمه أبو مرثد نفرا عاليا. ونسبا عاليا. وحكما ماهرة. ومثالا ستره. لكعلم يله موسى ولا قرب في نظمه الخط فلف قصيدته شهوة التي يقول في مطلعها

أراك عسى للدمع شيتك الصبر. أما لقوي نبي عيك ولا أمر
ليست إلا عفا توحد سلوكه وتنايت جواهره. ودق نظامه. فقامت فيه ملكة العرب وسبق الشاعر على حسن الحكاية. فإذا فرغت من مردها فكانت



الشوقيات

ديوان الصبيح

أحمد شوقي

الجزء الاول

(من سنة ١٨٨٨ الى ١٨٩٨)

(طبع مطبعة الآداب والنزدي بمصر سنة ١٨٩٨)

قد قرأت أحسن رواية وهذا وكونها تشبه شيء بالشعر في شعور الأخص
هما سرقاتها متونة إلى الأبد.

وكان أبو الهيثم يصوغ الحقائق في شعر مروي في تجارب الخيلة في منظومه
ويشرح حالات النفس ويكاد يتل سررتها ومن تأمل قوله من ضيعة
ملا هطلت علي ولا بأرضي • صاحب ليس تحطم البلاد
وقابل بين هذا البيت وبين قول أبي راس

مما بقي بالرميل ولثوت دونه • فقامت ظناً ما غلزل القطر
ثم نصر إلى الأول كيف نزع سنة الأثر والى في اظهار رقة الشعر للنفس
وانطباع النفس نحو الحس والى الثاني فكيف وضع • بدأ الأثر وظال
بالنفس وروى لما الاختصاص بالمتعة في هذه الدنيا بين بها حلية ثم تخرج
منها عبر آسية ثم أن شعراء العرب تكلموا لم تدر بهم المنطق الكبير ولم
يستم ثمر البديهي الاجتهاد العالية ولهم أندر الامم على غريبها من
الادهان واظهارها في أجمل وأجل صور الدنيا

وكان أبو الهيثم يقي الشعر عبرة وموعظة وحكمة بالغة موقظة وكان
أثير المؤمنين على بن أبي طالب وصلى الله عليه يرجع إليه كذلك في الوعظ
والارشاد والتعذير من الرذائل والاغراء بالفضائل

وكان للشاعر روحه الله وهو القائل
ولا لا الشعر بالله يزدى • لكانت اليوم أشعر من ليلة
تجرى أمانه بالشعر وله مقاطع غائرة وحكم في الناس سائرة • وشعره كان
الطلب جميعه لو جمع لما خرج من القيتين للفتويين إليه وما
ثلاث من مهلكة الانام • ودانية الصبح إلى الطعام
دوام مدلة ودوام وطء • وإدخال الطعام على الطعام
ولو اضحى هؤلاء وأمثلهم الحال من الزمان والسكان وشبهوا بقدر البسائر
كما تشبهه فكادوا الدهر في الحرم مثلاً تكابده • لامتلات الصدور من
مخوط أشعارهم • ولما نلت اللطائف على نطفها من نشر آكرهم

•••

قد منا هذا العلم في فريقين محفرون الشعر وآخرون من الشعر الشباب يشعرون
العربي منه مدونة من جبل النسي وروون بين وبين الشعر الانجليزي بسد
ما بين المشرق والمغرب تأسين أن العرب أمت غلت ودولة تولت فلا ينسى
أن في خلفوا إلا بما تركوا وإن للسؤل من عروجه بسد من حلة انما هو
الحلب للقرط والراوث للثلاف

اشتهل بالشعر فريق من طوول الشعر له جنوا طيه وظنوا قرأهم
النادرة وحرروا الأقوال من سددهم قنهم من خرج من فضله الفكر والخيال
ودخل في مضيق القنط والمصاعة ومنهم آثر غلظت الكفة والتعبد
على نور الابانة والسهولة • ووقف آخرون بقهرض عنه القول للأثور
• التقديم على قدمه فوصفوا النوق على غير ما عهدا العرب طيه أو النازل
من غير أوروبا ودخلوا القيد على سرب وانفس فريق في بحار التشابه
حتى تشابهت عليهم للصبح ثم خرجوا منها بالبلل • وزعمت عصبة
أن أحسن الشعر ما كان بولد والحقيقة بولد فكلا كان شيئاً من
الواقع منصرفاً عن الفسوس • عاباً المحتمل كان نصي في اعتقادهم إلى
الخيال • وأنجع للجلال والجلال حتى نشأ من ذلك لاغراق لتفصيل على الفسوس
والنحو البيضا إلى القول الطيبة

على أن الشكل قد علموا الشعر فاعلى حدة وانحدوه حرفة فاعلموه
تجاربهم اذا شاطوا ذلك ويحت ولما شاطوا الحسرت • ثم لم تكفهم ذلك حتى هجوا
الشعر وخمسه بكل لسان فرمونه عجلة للشقاء وقالوا انه محسوب على الشعراء
بيض من لوزاتهم ونحت من قلوبهم ويصرصهم لارافة ماء الوجوه ولقد
ولاه زعموا صدقاً وظنوا حقاً وإن هذا جزاء كفة يتوضون اوراقهم من ملوك
كرام يحطمهم لله لرواح حرقهم فلذا لم يخطوا كسدت الحرفة واعطت
الاذن على أميستي من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة المتأثرة
بصالح الشعر مدحاً في الملوك والامراء وشاء على الرؤساء والكبراء والأ
فن دولتهم ما يخلق أن يكون المثال المحض في شعر الامم كابن الاصف
مرسل الشعر كناية في اللوى ووسائل ومنجدة وسائل في القرام ووسائل
وكان حاجة شاعر الطيبة ومجنون ليلاها وداسف بدلتها وحلاها •
وكالباء زهر سيد من ضحك في القول ويكي وأصبح من عتب على الاحبة
واشكى وحبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يبرزهم لك أثر على أن يحلو
شعر اليها أو يأتوا بشر في سهو لا نصر فوا عنه وهو كما هو.

ولا أرى بداً من استثناء الشعر مع طي أنه المذبح المجدد لأن معجزة
لا يزال برمع الشعر وبليبه ويرى الناس به فيجده وبجيه • وحسبك أن المشتغلين
بالقريض عموماً والظهور من منهم خصوصاً لا يتفكرون إلا في عبارته • ولا
يجهلون القدي الا على مناره • وتقي أحدهم لو أتبع له مدح كمدوحه لجدده
مثل مديحه لولو وقع له كغور مثل كغور دله بهو مثل حباه قتل أبي العيب
في تشبه الشعراء به وسيم للبرغ شاره في المدح أو الهجو كشك كاند مشهور
الابام معروف بالحرم والاقدام قد أشربته قلوب اجسد وثلث نفوسهم
قفة من قرقف بهم في مهاوي الهلاك وم يملكون لما حبسوا ولا أحصوا •
هذا مع اعترافي بأن الشعر صاحب المولد والسماء التي ما طاولها في البيان
سواء ولو سلم من القدر وسلم النفس من لسانه لاجته اهل الانبياء

والحاصل فلو انزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمح ولا تقوم بغيره
تجزئة يحمل عبا وشيراً للشعراء • الا أن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا الا
لشئراً بحدسه ويستتوا برصه ذاهبين فيه كل مذهب آخذين منه بكل
نصيب وهذا لذلك هو ليكون الشاعر من وقف بين التريا والتري يقلب
احدى عبيه في الفز ويجعل أخري في القدي • بأسر الطير ويطافه • ويكلم الحاد
ويطافه • وشف على القبات وقفة العال • ويترأسوا سرور الومل • هناك
يفسح له مجال التخييل ويضع له مكان القول ويخيد من جهة طلال تحويه
الكتب ولا نومه صدور الملأ ومن جهة أخرى يجده من الشعر مسلماً في
الهم ومسيماً من الم • وشاعراً اذا سل القراع ومؤصلاً اذا تحلكت الموحشة
ومن جهة كانه لا يلبث أن يمسح لقمه عليه فاذا الحاضر أسرع والقول أسهل
والقلم أجري والمادة انحر بحيث لا تعصي السون حتى تتداول الايدي
مؤلفاته • وادامات اكر الناس من مدحه غلظاته • وم يكن من الناس على الشعر
والامة العربية في بحيا النبي متلاحية الهالية التي بلغ بها الي قصي الشباب
ثم يموت من نحو مائتي صحيفة من الشعر تامة اعشواها بسلوحيه والشعر
القي وهو الحكمة والوصف للناس

هنا يقال سأل وما يملك نفسي عن خلق وتأتى مثله فاجيب أني فرعت
أبواب الشعر وأنا لأعلم من حقيقته ما علمه اليوم ولا أحد أصابي غير
دولون القوي لا مظهر الشعر فيها وقصائد الاحياء محمودون فيها حدو القدماء

والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مضماني مقام عالولا يرون غير شاعر المديوني صاحب اللقام الاسمي في البلاد. فما زلت أتمنى هذه الميزة واسموها على درج الاخلاص في حب صناعتها واقتلها بقدر الاسكان وصونها عن الاعتدال حتى وقت فضيل الله اليانم طلبت العلم في أوروبا فوجدت حب نور السيل من أول يوم وعلمت أنني مسؤول عن تلك اللعبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه والتي لا تؤدى شكرها حتى أشكر الناس خيراتها التي لا تحمد ولا تنقد ولا كنت أعتقد أن الأوهام اذا تمكنت من أمة كانت ليبي لادنها كالأصوار لا يطاق لتأوه ويؤخذ من خلف أطراف للنس جعلت نمت غصائد المدح من أوروبا ملوثة من جديد لما في وحديث الأساليب بمدر الاسكان إلى أنت وصحت لل المديوني السابق فبعدني التي أقول في مطلقها

خدموها بقولهم حسناء * وقتواني بئر من التل

والتي مر لها في أول هذا الدبران وكانت للدائع المديونية تنشر يومئذى الجريدة الرسمية وكان يمرر هذه أشاذي الشيخ عبد الكريم سائق فندحت القصيدة اليه وطلب منه أن يسقط التزل ويشر للمدح فودع الشيخ لو أسقط المدح ونشر التزل ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمتها لم تنشر عليا طئي الخبر ثم يزود علي بأن احتراسي من القاجار بالشعر الجليل يندفد ولعدة اشكال في عهد وان الزل معي اذا أنا استعجلت

ثم نظمت دوبيي * على بك أو فيا هي دولة الممالك مستعصا بدمع حوافها على أحوال القنات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا وبشت بها قبل التعليل بالطبع لي المرحوم رشدي باشا ليرصها على المديوني السابق هوردي منه كذهب باللمة القرفسارية يقول في خلاه

و أبا ورايتك بعد تنكك اجناب العالي بفرائها ونافسي في مواضع منها وناقشت وهو يدعو لك بالتزويد من النماح ويجب أن لا تشكك دروس الطوق التي يكتكك تحصيلها وانت في ينك بمصر من المنع من مقام المدينة النافعة أممك وان تأجنا من مدينة النور (بارر) فبس نصي. به الآداب العربية. فصادفت هذه القصيدة التالية من أمير دكي حكيم هوى في نواد مطوى على طائفه نازل على حكم الشعر والادب فترجت القصيدة السبابة بالبحيرة * من نظم (المرتب) يوحى من آيات القمصانة القرفسارية ثم أرسلت في الباشا لشار اليه في كراس وبمس حكراس ليطلع اجناب المديوني عليها ولا كنت لا أعتقد لشعري مسودات وجوت أن أجدها معه بعد العودة إلى مصر ثم عدت دون ذلك حوله

وجريت خاطري في نظم المسكيات على أسلوب (لا فونين) الشهير في هذه المصرفة شيء من ذلك فكنت اذا فرغت من وضع لسطورتين أو ثلاث أجمع بأحداث للمصريين وأقرأ عليهم شيئا منها فتموتة لأول وعة ويأسون اليه ويصحبون من أكثره وأنا أستعشر لقصص وأنجي لو وهي الله لأجمل لأطفال المصريين مثلما حل لشراء للأطفال في البلاد للتمدة منظومات قريبة المتناول بأخفون الحكمة والادب من غلامها على نحو حنولهم

والخلاصة أني كنت ولا أزال ألوي في الشعر على كل مطلب وأذهب من قصائد الواسع في كل مذهب. وهنا لا يعني إلا القليل على صديقي خليل مطران صاحب لالن على الادب. والتزام بين أسلوب (الفرنجي

في نظم الشعر وبين نهج العربي وللأول اتنا تلون على الجملة شعر للأطفال والنساء وأن يسعدنا سائر الادباء والشراء على يدراك هذه الاسمية على اني لا أستعجب في مصر اليوم صبا عند ما طمت ان كثيرا من الفخارات في العاصمة أصبح يرفق ساعة ظهور الجرائد بصبر نافذ وان احدهم طردت خادما لها أرسلت بشعري نسخة من جريدة فأطأ مع عليه بأن مولاه لا تقطعي صبرا عن أخبار الحرب الفرنسية انما قالوا لي على الكتاب ورجال الصحافة في أولهم أن يبيروا أسباب النماح لهذا الليل الخلدت على الادباء والشراء أن يرسوا ما كتبهم على النساء مثل الرجال حتى تصبح جنت فرقتهم فيها من كل فاكهة زواجن

في استترك لا بد من ابراده وفك أن بعضهم يستنح من كون النار لا ينظم أن الشاعر لا يثر كالمثول لا يبي له وهذا وهم يداني البين عندهم وقد جاور الشعر في الانحطاط به حدا أضربهم مع انه يكنى الخروج منه أن نسلم أن أكثر ما أعجز به أعباء الفرنج اليوم في القصص والانشاء وما يجل على أكبر ملامهم وتتلوه فستهم من مرسل الحكم ومتنور الحكم وما كتب في هذا القرن والذي قبله في الفلسفة والطا والسياسة الكبرى انما هو من ظلم مشاهير الشراء حتى لتسمع من أحدهم انه مات من حشرات من المذقات ثم ترى النظم منها أقلها بل ان بعضهم يتسلم « الانشياء » كتب فكتور هو جو على سائر مؤلفاته وفيها الشعر كايرون « اعترف ابن مصر » لأفريددي موسيه أجل أثر له بين كثير من الآكرو وفيها الروايات للنظومة والانشاء وكلا الشاعرين مطبوع لم يختلف في سليقة مثلك

على أني كنت أول من اتخذه لؤمة هذا الزعم وطالما أوديت به فكنت اذا مررت في مكتبة أشتق منها وأجل فيها فصررت مثل مثل الشاعر القرفسوي الذي يحكي من له لما رأى أهل بلور يبالون في المطاوعة به ويكثرون من دمونه في مولدهم ومجالسهم ليسوا احديهم على ظن أنه يقول مالا يقوله الناس بلخ به الاحتراس منهم إلى أن كان لاداعي للولاية حضر والقوم على المساعدة فأكل صلتنا ثم انصرف والقوم لم يصرخوا من الظلم قيل له في ذلك قتال أنا على اللانة كأحدكم فاذا جلست لؤاه مكنتي قصودوني كيف شئت له

اما كون النار لا ينظم الا اذا كان حاسلا على هذه للسكة للرطوبة فحققة لا مشاحة فيها ولست لم يكن بذلك عار على الكاتب بل التبر القاعش والحمران الذين أن تصبح حيلة الكسجين من الكتاب والبناء وليست بجيلة الخن في محاولة الخلال والتمادي في مثل هذا الصل على أن الشعر ليس من طائفت السرف للادى الذي تحوش عليه سادة الاسان في هذه الحياة الدنيا ولكن من كليات السرف الادبي الذي نأى النص هذه الحقيقة المصدة وللانة المبردة. ونميل في نفس أوقاتنا إلى التنقل لشورها من عالم إلى آخر ومن فضل إلى سواه وليس هذه هي الحكمة في كون الشراء قليلا حديثهم في كل زمان ومكان لا تقطعي الامم منهم الا شعر حليها اليهم

وما يجمل ابراده في هذا اللقام انه بدا لاحد الاسكندر أن يكون صده بموجة فيها من كل شاعر مصري شيء من نظمه يحمله لجل بطرفه على مشاهير الشراء حتى وفد على جول سيمون فريد فرنسا وعلسوها المشهور مطلب منه أن يكتب شيئا من نظمه فاعتذر الرجل بكونه ما نظم قط ولا

يملك قول الشعر ما زال الانكليزي يلح عليه حتى أخرجه وكان جويل
سيبون يحفظ آياتا للشاعر الشهير لمارتين وكانت أحسن ملثي منظومته
التي سماها « البحيرة » فغذ الجبوة وكتب الايات ثم جعل اسمه تحتها
واخفى صد ذلك أن الجبوة وقت في يد منتقد أدبي لبعض الصحف
السيارة في بلوز وكان لا يعرف الشعر ولا يدري ان هو لم يكن منه
الآن ملاأعمدة الجريدتين انتقادها وروى جويل سيبون بالغول فيما
لا ينبغي التطفل على موافد الشعراء ثم نصحه أن يبقى يلسوقا كما كان من
الغلبة أن لا يحاول الانسان ما ليس في الامكان له

يلم بما خدم جيمنا في أرى هشتينين بالشعر من آباء « قال طن العربي »
أن يحسوا في مسيرهم على الحرب بين أرواد ثلاثة لا وصول بدونها جنة
« الاول » فة الانسان من كون الشعر في طباعه وهذا هو الشرط
الأوجب وله لا مربي الآباء والامانة اكثر من سوام ولا ينبغي لهم
أن يتصرفوا في مستقبل الاطفال الذين هم أمانة لله في أيديهم يختص
للمالكم الشخصية وأفكرهم للموصية بل عليهم اذا آمنوا هذه الحبة عند
الطفل أن يأخذوا بيده ويثبتوه عليها ولو كانوا ممن ينظرون الى الشعر بمن
البسط لان الله سبحانه وتعالى وهو الخالق قد رأي له ذلك وما يرى الله
أفضل وانما وجدوه دينا في الشعر دجلا منذ الطهارة وجب عليهم تبييضه
اليه ومما كنت من مثله وثو كانوا من عبي الشعر ونصرته

« والثاني » أخذ العلوم وتناول التجارب لان الشعر لا يخرج من
كونه لغزا وحكمة وما لا يكون لئلا آمن بالله عز وجل

« والثالث » أن لا يخذ الشعر حلية على مثل من سائر أمور الدنيا
وأشتغلنا فان كان ولا بد من الضرع للأدب حجابا أو طبا لكسب فيكون
الشعر هو القيمة القصد في عند علومه ويحاب العلم في يركب قوته
لا يبال تماطيه العسكرة ثم رأي جميع الطلاب وضروب اللوائح فانك
لا تجد الشعر وسطاه عند الأشراف من أميين وفخرين فحين
من جمع بين هذه الأمور الثلاثة وكان حاملا متناحله حرصا عليه
مترقيا فيه يخالف الله في القرو ويخشاه في ابذله حقه قد انكشف له سر
التجسس وأمرز نصب السبق في حبة الكتاب والشراء

الآن أدخل في الحديث مع فريق طلبوا مني أن أجعل صورتي في هذه
الجبوة وأخبرني دعوا لي في كلمة قال منها ومن صاحبها وأن لا يقرها
سواي

منذوني الى الفريق الاول أنت من يرض صورته على الناس كن
يرض وجهه عليهم وأعوذ بالله والمسلمين أن أكون ذلك الرجل على قد
صورتي ما عشت بينهم ينظرون اليها فافذت فليأغفروها من أهل اذا جئت
هم لحرمي عليها

وللاخرين أقول اني لا أزال في أول التثنية وفي حياتي لم تحصل بعد
بالمجائب ولم يمتلي من القرائد ولا للمائب حتى أحدث الناس بأخبارها
لكني لا أرى يروى الآي وأجاب بيدي رجوم فطن ومثلات الاحاديث
على الشعر أن أسيب طلبهم على أن يكون الحديث جدي وبينهم كما يكون
بين الاحباب

سميت أبي رحمه الله يرد أسلما الى الاكراد فالحرب وقول ان والده
علم هذه الجوار أيضا يحصل وصلة من أحبياتنا الجرار الى ولي مصر
محمد علي باشا وكان جدي وثقا حبل لسه وقبته يحسن حكمة العربية
والتركية خطأ وأفند فأدخله الولد في معيته ثم تحولت الأيام. وتماقبت
الولاء القنصل. وهو يتخذ للرايب المالية ويطلب في المناصب السامية. ولأن
أفند سيد باشا أمية فالحرك المصرية فكانت وفاته في هذا العمل من تروية
راضية بدعها أبي في سكرة الشباب ثم عاش بسطة فغير تادم ولا محروم
وعشت في ظله وأنا واحد ما سمع بما كان من سقروقه ولا أراي في ضيق
حتى أتدب تلك السنة فكانه رأي لي كما رأي لنفسه من قبل أن لا أفات
من فضلات اللوق

أما جدي لو شئت فسمه أحد بك حليم ويعرف بالنجدة لي نسبة الى
نجدة إحدى قري الاناضول وفد على هذه البلاد فها كدك فاستعده
ولي مصر ابراهيم باشا من أول يوم ثم زوجه بمتوفته جدي التي رتب في
هذه الجبوة وأصلها من مودة جلبت منها أسيرة حرب لاشراء وكانت
وصية للقرة عند مولاها وكان زوجها محبوبا عنده كذاك فزالا كلاهما
منفردون بنمة هذا البيت الكريم حتى توفى جدي وهو وكيل لحاسة
الحديوي اسماعيل باشا فأسرقت من ربه رمت الى أرمته وأن يحسب ذلك
مسلما لا احسانا وكان الحديوي لما اشار اليه بقول عبيد « م أراصب منه
ولا أفزع من زوجته ولو لم يسه أبي حليا لحله لسه غيبا لفنته »

أنا لقا مصري. تركي. يوناني. هرقي جدي لأبي أصول أرمية. في
فرع مجتمة. تنكحه لها مصر كما كملت أوجه من قبل. وما زال مصر
الكشف للأموال والناقل الجزل. على أنها لادى. وهي مثالي ومهادي.
ومقبرة أجدادي. ولدي بها أجول. ولي في رها أب وجنان. وبعض
هذا نحب الى الرجال الاوطان

أما ولادتي فكانت بمصر القاهرة وأنا اليوم أجبر الى الثلاثين. حدثني
سيد ندما هذا المصير المرحوم الشيخ علي اللقي قال قريت أمك وأنت حل
لم يوضع جد قصص على حيا رآه في نومه فقلت له وأنا أملاحه ليولدن لك ولده
يحرق كما غول القلعة خرقا في الاسلام

ثم اتفق اني حدثت للشيخ في مرض طلوت وكانت في يده نسخة من
جريدة الاهرام فاستمر خطابي بقول هذا تلويل رقا أيساك باشوق لواءه
ماقالها قبل في الاسلام أحد قلت وما تلك بامولاي قال قصيدتك في
وصف (القال) التي تقول في مطلعها

حب كاسها الحبيب ه لحي فمة دهب

وهامي في يدي أقرأها فاستمعت بالله وقلت له الحمد لله الذي جعل هذه
هي والمخرق ولم يضربني الاسلام قبلا له

أخذتني جدي لاي من المهد وهي التي أرتيا في هذه الجبوة وكانت
منصة موسرة فكانتني لوالدي وكانت تحو علي فوق حنوها وري لي
خايل في قبر مرجوة. حدثني أنها دخلت بي على الحديوي اسماعيل وأنا
في القلعة من مري وكان مصري لا يزل عن السيام من لشلل أصابه
فطلب الحديوي بطوة من الذهب ثم قرأها على البساط عند قدميه فوقت
على القعب اشتغل بحبه واللب به فقال لجدي اسمي سه مثل جد. فانه
لا يلبث أن يتناظر في الارض كانت هذا حواء لا يخرج الا من
سيدلتك بامولاي قال جيتي به التي متى شئت اني آخر من يثر الذهب

في مصر له ولا يزال هذا الارتياح العصبي في الاصرار يلودني وكان للرحوم الشيخ على الذي قلنا التفتت عيه ببني يشهد هذا الصراع العصبي « محاجر مسك وكنت فوق ريتي »

دخلت في مكتب الشيخ صالح - وأنا في الرابعة وهي من أهلي جناية على وجداني أغرها لهم ثم انتقلت منه الى التبتين على جناية فكتت التبتين الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة وكان ناظرها للرحوم صادق باشا شرفه حصل لي من النظارة على « الجانية » بوجه الاستعداد لا من حاجة اليها ولستكن على سبيل المكافأة ثم رأي لي أبي أن أدرس القوانين والشرائع صقلت مدرسة الحقوق وكان ناظرها للناظر عليه فبدل باشا لا يراني أهلا لك بالنسبة فإني استغني وبديتي للذهب يحيى بك براهيم وكيل المدرسة يومئذ يريني عند ربيته الى أن قلت ثم لم يكفه ذلك حتى حصل لي من النظارة على ماتي غرض في الشرع فدرست الحقوق مشيئاً ثم ارتأت الحكومة أن يبتأ بمدرسة الحقوق قسم الترجمة يفرج فيه المترجمون الاكتفاء فنصح لي فتركيل لأن أدخل هذا القسم صقلت وأقب به سكين ثم منعتي نظارة المعارف الشهادة النهائية في الترجمة وبينما أنا أتردد على المنعولة للرحوم على باشا مبارك في شأن ورد عليه مرسوم من الديار المصرية يطلب اليها مكان سروره بذلك منصرفي بالقسمة الحاجة فذهبت الى السراي وهناك استوفيت لي على للرحوم الحديوي توفيق باشا لما مثلت بين يديه ولم أكن رأيت من قبل ولكن مقتصرين وأنا في المدرسة خالطني بهنفاً القنط الكريف - قرأت يا شوقي في المدرسة الرسمية انك أصطبت الشهادة النهائية وكنت أنتظر ذلك لأخذك بصيتي لكن ليس بها الآن عمل شال فهل لك في الانتظار وثباتي الله لك المير » فاستلست أذيل الفرز وقبلها ثم قلت حسي يا شوقي أنك قد ذكرتي من نفاة نفسك للشرطة وأي خير بيء الله ليهلك أفضل من هذا فاطرق هنية ثم قال قد سمعت أنت أنك حطت من الخدمة فبئس الله رعا أدخلك في عمل فليك ثم تليل وذن لي في الانصراف

تثبتت في المية بضمة مشهوراً نظراً فربما يأتي به الله وكان للرحوم على باشا مبارك لم يقطع عن مراتب الى أن كان يوم كثر غيمه وتناقل مطره غلجت قبيل الأسير في حاجة لي على حمار أبيض كان لوالدي وبينما أنا حائد الى منزل أختار ميدان عابدين نصرت بالفرز في بهو السراي يشرف منه فزلت عن الله - أشفي كرامة فليك للطل - وأمرت الخادم أن يتد بها وأن يلائني خلف القصر ثم مشيت على الافعام حتى اذا انتهيت من التبتين اخترصني رسول من الأمير يدعوني اليه فرايت حصرت وأنا لا أعرف السبب وكان مع ساعته للرحوم عبد الرحمن باشا ارشدي فخل لي الطيم صورة التبتين ثم قال أليس لي أن أظن من بيتي حتى زلت عن حمارك والماضي الى الاقتاد فمت ضواً يا شوقي فكفأ أدبنا الاوائل حيث يقول شاعرهم ويدا المعطي يا شوقي محمد » فظهور من على الرجل حرام

كسب سامكا قال ثم انكم ستر التسمراء تخاللون باليوم وهذا اليوم من أيامكم فاسمع الباشا فان عنده لك فالأ فالتفت لباشا عند الذي وقال الآن أمرني أهدب أن أملكك بسبب أملك مقتداً في الخاصة الحديوية وأما أنت فتصير بعد شهر ثم مع الفرز الى بده قبلها واجا قد غلب على السرو حتى

أستأني الشر وكان ذلك وقتي ثم لم يحل لي حول في الخدمة الشريعة حتى رأي لي الحديوي أن ألتحق بالتدبير في لودروا غيرتي في ذلك ومبارك من المعلوم فاخترت الحقوق لعلها تكاد تكون من الادب وأن لا أدم فيها من لالسان له فأشار الأمير على عندئذ أن أجمع في الدراسة فيها وبين الادب القروسية قدر الامكان ثم سافرت على نفقته فكتت أقدم ستة عشر جنيها في الشهر نصفها من المية ونصفها من الخاصة وأعطاني يوم سمرى مائة جنية أرسل نصفها الى مدير الاوساية ليعي لي جميع ما أحتاج اليه حال وصولي ودفع الى النصف الآخر يده للشرطة وما أنس من مكارمه دعة الله عليه لأنس قوله لي في ساعة الوداع « لا حاجة لك منذ اليوم لي أهلك فلا تنضم بطلب التتود وأعنت لك هذا النسي »

فرحكت البحر لأول مرة أؤم مرسلها ظاهراً ووجدت مدير الاوساية في انتظارها فأنجزني في الأمير أمر بأن أقضي طامير في مدينة مونييه وآخرين في بارز وكان المدير نادماً من مونييه فأتاني صاه في ليالي على القود ومثلت قسم لي جميع ما أحتاج اليه وأعطاني في مدرسة الحقوق بالقسمة ثم رجع الى القامة

فلما اقتضت السنة الاولى التفتت من ولي التتم أن يذن لي في الاوبة الى مصر لقضاء زمن السلطة بين أهل غاوقع الى أسره ان هذ من نزي الشباب وأنه يري لي أن أقيم لربع سنوات كاملة في أوروبا وأن لا أضيع منها دقيقة واحدة ثم أرسل الى حسين جنيهاً لأتفها في رحلة أرمها الى أي بلد أشاء الا مصر وكانت الدورات قد توافقت علي من الترسولين وفأني في المدرسة بالذهب الى مديهم للشرطة في الجنوب ولما مضى الايام في صياتهم هناك فتصبت نحو شهرين كنت فيها قرر العين حبيب القصر ناهم الببال حيث التفت رأيت حولي مناظر رائعة ومجال شائقة ومما لم للحضارة في أقصى القرى شائعة وأكاد أقول اني لولم تردد حب على تقدم الزمان وعرفت القلاع الترسولي في حله وكنت ألقاه في مزدهرته وأمنشيه في الاسواق فيجبل لي أنه قد غلب الغرب على غري الضيف وكرام الجار وكان أعجب ملايت مدينة كركسون وجدتها قسرين وألقت القوم عيها سجين قهم البلقون الى اليوم كما كان عليه آبائهم في القرون الوسطى بناؤهم ذلك التتولباسم ذلك اللباس وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والاخلاق والآخرون خلق جديد وشعب كثر شرب الامة في أخذهم بأشياء التمدن المصري وبالجملة كانت نتيجة هذه التتول من أجل ثم الله على وأسى يادي الحديوي السليق منفي

ثم ما كدت انتهى من السنة الثانية حتى كتب الى مدير الرسالة المصرية يستغني لبارز ويخبرني أنه ذهب بسلامته لي انكثرا قضاء كثر أيام السلطة فيها وقرن الأمير وجهه الله أذى نفقة هذه السابعة عني ادا وغبت بها فبرحت مونييه على عمل أيام بارز للمرة الاولى فأنت بها يومين وثباتت بالرحلة ثم سافرت الى طاسة فتكترا طلبنا فيها نحو شهر ففشي من معالها في الحمار وتسلخه من دورق دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينضم اليه النظم والخلال في هذا الصر لكتنا لم تلت قر سناتها وهذا أكبر حيوي انفرجنا الى بعض التبتين على بحر الشمال وهناك وجدنا واسطة لطار وقره الطار وان يكن الجو كثير الغلب فخلدنا في غالب الاحيان فلما كانت السنة الثالثة وهي الاولى لي في بارز تميت بمرض شديد حكنت فيه بين الجلاء والموت

فاستخدمت محرمة تسهر على وصل بشرق في الحركة والحركة فكانت
تسبح وأتاني سكرات الحلى قول « أنى مثل هذا الشباب ذهبيون »
ثم تكففت الجميع فكان الله خيب عيونها ومن علي بالفتنة وعندئذ أشار
على الأطباء أن أقص ليما تحت ساء لفرقا على رجم أن الذي في من الضجر
والآفة ليس الا حينا الى الوطن فوضع اختيارى على الجزائر فرحلت اليها مع
أحد فضلتها القرفاوين فتصمتى مراقبتها وظل دليل على الحدي في طاعة
للسيرة نحو عشرين يوما ثم برحا الى أوراق

أما جزائر فلا يملكه بين الجولاء في هو موطن يستمع مع توفد شمس
الا جنوب فرنسا. ولم أتأثر فيها كثيرا من رؤى المصريين في القلوي
البلية لدا أكثر أهلها وظلها منهم وكان قد بقىهم جالس مولانا لحدوي
للقائم عهد باشا على الأريكة المصرية فكانت أراهم فرحين بالبلد فسمعهم
يحدثون لسوء. ولا عيب في الجزائر سوى أنها قد سبخت سبختا قد
مهدت مساح الأحذية فيها يستكف من النطق بالفرنسية ولما خاطبت
بها لم يجهلني الا بالفرنسية على أن حركة السراى في المدينة محبة وأكل
الخبز الفرنسي بلدية عليها ولكن للسليمن من أهلها لا يتأثرون قوم في
شبه من ذلك ولا يهتفت مترغهم الا على مضار الخدم وأسوأه فكان
حظنا واحد في كل مكان

أنت الجزائر أربعين يوما أو تزيد ثم حثت لرجالها قافلا الى بلرز
وهناك تمت لي السنة الحقة في الحقوق وحصلت على الشهادة النهائية بها
فراى لي الجانب القابل أيده الله أن أقضى في العاصمة سنة شهور أتمكن
فيها من معرفة اشياء بلرز وأهلها وقد كان في المدرسة ما يشغل عن ذلك
ويحول دونه ثم انقضت تلك السنة على ما وسم لي الرئيس القابل أيده الله
فحدث لي الوطن وأنا نضو راق. تهنى لي اليه الاشواق

وفي سنة ٨٩٩ هـ البلاد ندى جنابه العظيم لا توب من حكومتها سنة
في مؤتمر المستشرقين الذي كان المقام في مدينة جنيف عاصمة سويسرا
فكانت غير فرصة ننظم لمشاهدة هذه البلاد التي هي الجبل البديع لروس
الطبيعة فرحلت اليها وأقيمت بها شهرا ثم انقض للزمن فبرحنا الى بلجيكا
لمشاهدة عاصمتها وزيارة للعرض الذي أقيم بمدينة اترس في ذلك العام
ولما كانت ليلة للسابعة وكنت قد سبخت المحصر على اورد مد ظلال
أمده خرجت الى الاستراحة ملأيا بالهبة على مختلف البشور فأخذ الله وكان
ملوجوش ومعتصم عاصمة الاسلام وانا اعتقد أن عطرات التسميم بها تصل
في أربعين يوما ما لا يحصى طيب الأطباء في أربعين شهرا

هذه هي أيام صلي وخطوات شبابي وأوتل نثاني أقيمت فيها لسان
ليعلم كيف تحضت وهم أقيمت وأين ذهبت وأنا استمر لفة لي ولا على ولين
ينظر لي هذا الكتاب بين الكرم للجلوز أو للتفد القل

جمعتي بلرز في أيام عصابة الامير شكيب لوسلان وأنا بوعد في طلب
العلم والامير حبه الله في المجلس الشنه فانضمت بيننا الالة بلا كلمة.
وكنيت في أول حدى نظم القصائد الكبر وكان الامير يقرأ ما يرد عليه
منها مشورا في صحف مصر فتسنى أن تكون لي يوما ما مجموعة ثم تسنى
على نفاهي ظهرت أن أسياها التوقيات
ثم انضمت تلك الفتة مكاتها على في الكرى أو غلة للجلس لوهي
كما قلت

صحت شكيا برحة لم يزجها • سواي على أن المسحاب كثير
حرمست عليها آفة ثم آفة • كما حزن باللس الكرم خير
فما تسافينا لوفد وتم لي • وداد على كل الوداد أمير
تفرق جسي في البلاد وجسه • ولم يفرق خاطر وضير
هنا نسل القسمة سقت به الفتوة لا تخالف ودعت اليه طاعة واجبة وأنا
بين حاتين هدف القتل والقيل يظن في نسبة الأثر للفتيل . الي الاسم
القليل

كانت وفاة والدي من نحو ثلاث سنوات فكان لي حيا أن وجدت بين
اوراقه شيئا حكيما من مشنت مطوي ومتنورى ما نشر منها وما لم
ينشر قد كتب منه بالحبر والبرص الآخر بالراسم والكل خد يد
الرحوم وقد لقه في ورقة كتبت عليها هذه البارة • هذا ما يسر لي جمه
من أقوال والدي أهدوه وهو يطلب العلم في أوروبا فكانت كأي أراه. واني
أمره أن يحبه ثم يشتره فتناس لانه لا يجد مدي من يمتي بشؤونه وربما
لم يوجد بعده من يبي بالشعر والآداب • فبينا أنا ذات يوم تب بهذه
الاوراق حيران فوسية الوالد كعبا جريبا رزني صديق مصلح بك رفعت
خديته حديق فأتاني لن أميره الاوراق ياما ثم يبيدها لي فقصت ثم
لم يحس شهر حتى ثبت بها الى ودا هي قد نسجت قلم مبيع. يفرده فوق
صحيح . بحيث لم يبق الا أن تدفع الي المطابع فاحدتها وروى لو بيت
صديق للشار اليه حته من شكر الصنع وانا أقول في نفسي لئن مسدي
أبى لي الاول لقد ظلم في الفتاة كان الخير لا يزال في الناس

على أن ما جع في « التوقيات » ثم طبع ليس هو كل ما قبل قد
أسقطت منه الكثير وعثرت على غيره ولكن في زمن الأخير فاما
ما أسقطت محدا فاستكثره من قول في زمن الصبا الذي لا يؤمن فيه
على الله القروود . ولا يسلك القني في سبيل الا وهو مضال عثور . وقد
عشيت أن يقع مثل ذلك في أيدي الناشئة فأسأل من سوء وقه ويكون
انهم أكبر من غبه لكني حرصت على أبيت بصر الشيء منه كما يحرم
الانسان على ذكر ما طالع من أيام الشباب وأما ما عثرت عليه والمجموعة في أيدي
الطباع فلم يكن في الوسخ أخذ ولا يخلط الكتاب ويختل ترتيب الابواب
على أنه محفوظ لينشر في الجزء الثاني ان شاء الله تعالى مع سائر القصائد التي
قلت بعد الاعلان عن التوقيات ولم يسر احد لها في أجواب هذا الجزء
وقد عزمت بحول الله ومشيئته على أن أنشر في آخر كل عام هجري
ما يحصل عندي من منظوم ومثور ولو قل بعده وسفر حجه وأن
أجمل ذلك بجاية أجراء متالية التوقيات نفس باسمها وتكون لها
منته

شوقي



مقدمة الكتاب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الشعر علم وجد مع الشمس لا تعرف الانس له واصداً قد
كن في طوس البشر ككون الكهبا في الاجسام فلا يتبدى الى
مكنه الماطر ولا يستر به الخيال الا اذا اثارته حركة النفس وهو من
الكلام بجرة الروح من الجسد فلا يدع اذا عجز لسان الكون عن
تعريف كبر مجره عن ادراك كنه الروح . وقد عرّفه بعضهم
قال انه نكتة روحانية تتزج بأجزاء النفوس ولا تمس به غير
النفوس الزكية . وقال آخرونه قول يصل الى القلب بلا اذن
ولم اعترحق اليوم على تعريفه له شافيه في كتب العرب والافرنج
وسلغ القول به انه طرف الحكمة وسرير الخيال ومدى بمصحة
وغدر اللاعة ودهاء الحقيقة طرأهم سألوا الحقيقة أن تختارها مكاناً
شرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر ولم تكن
آيات الكتاب المرير كلها حروفاً للحكمة وتوعية للحقيقة لما وجد



المحددون السبيل الى القول بأنه جاء على طريقة الشعر وان كان
مشوراً وهو الشعر ما سبق ديبه في النفس ديب الناء ثم سيج بها
في عالم الخيال فان كان عزلاً مر بها على مسارح الخيال وحكنس
الآلام وظلال بها على أودية الشق والفرام فأرلها أسراب الأرواح
تعرف على واحيها عاديات رائحات في مروج الموى سائحات
سارحات في رياض المي طائرات ساجحات في أجواء الهيام حافات
بأرواح أولئك الذين قضوا عمرى الميون وشهداء الجفون وأراها
حياً وهو يروى الى نيتو ويقول

وَكَمْ قُلْتُ فِي شِعْرِي لَكُمْ وَصَيَّانِي

أَحَادِيثُ شَوْقِي شَرَحْتُمْ بِطُولِ

فَإِنْ لَمْ يَكُنْ قَوْلِي رِصَالِكُمْ فَصَلِّي

نَسِمْ أَلْسَاباً بِأَمْثَرُ كَيْفَ أَقُولُ

والجفون وهو يصرع الى لبلأه ويشد

عَلَى أَلْيَةٍ إِنْ كُنْتُ أَذْرِي أَيْقَمُ حُبِّ لَيْلِي أَمْ يَزِيدُ

ثم ردها بعد ذلك وقد أذليها رقة وأسلما شوقاً وان كان حلاً

طار بها الى مكان البلاء وساقط القصاص فشق بها معروف للحوادث

وكتائب الكوارث حتى لذا وانها على مصلحة الحام ومكلفة الألبام

نقل بها الى المانع لحب اليها ثم النار ومائة الخطار وأراها عبد

بي حبس وهو سابق النية لاحتطاف الأرواح ويادي

لِي أَلْتَمِسُ وَلِيَطِيرَ أَلْمَحُومُ وَلَا

وَحْشَرُ الطِّغَامِ وَالْجَبَابَةِ أَلْتَلُ

ثم ردها وهي تنظر الى فرد القرباب نظر الحب الى لى الرقاب

وان كان فخراً سما بها الى مرش الجلال فأراها الشريف الرضي مترجماً

في ناديه بطالع في صحيفه أسام جريدة أسام وهو يشتم من

لحبه ربح الخلافة ويحاطب صاحبها بقوله

سَهْلًا أَمِيرُ السُّوَيْمِيْنَ فَإِنِّي فِي ذَوْجَةِ السَّيِّدِ لَا تَهْتَرِقُ

وان كان حكمة خرج بها عن ذلك العالم الجليل على الادي وآسى عندها

بين الوحد والندم مروح صبا وهو من طلبها ثم سري بها من بيت

الملة الى بيت الاعشار فأرلها بدها شيخ للمرة وأبو الطيب يحاوي

يشتمع كلاهما بوز صاحبها وأسمها الأول وهو يقول

وَيَذُلُّنِي أَنَّ أَلَمَّتْ قَضِيَّةٌ كَوْنُ الطَّرِيقِ إِلَيْهِ غَيْرُ مَبْسُورٍ

والثاني وهو يشد

أَلَيْسَ هَذَا الْهَرَاءُ أَوْقَعَ فِي الْإِلَاءِ

مَنْ أَنَّ الْجَسَامَ مَرُّ السَّدَقِ

وَالْأَسَى قَبْلَ فَرْقَةِ الرُّوحِ عَجْرٌ

وَالْأَسَى لَا يَكُونُ بَعْدَ الْفِرَاقِ

ثم ردها بعد ذلك وهي تنظر الى هذا المدمر وأبنائه نظرة المسود

الى عذائهم وان كان ردها طرح عن منكها رده الطمع واستل

من جيبها خيط البشع ومثل لها الشيخ أبا الساهية مضطجعا في بيت

يتنى بيتر

الْأَسَى فِي عَمَلَانِهِمْ وَرَحَى أَسِيَّةٍ تَطْلَعُ

ثم عادها وهي تكتفي من ديبها يا حرار مسكة الحوباء وتجتري منها

بشرة من لاء وان كان مدحاً مثل لما المدوح يصعب مطارف

الحمد ويحمر ذبول الناء وقد كساه المدح حلة لا تيل وأحله المحل

لذي لا ترق اليه حمة الزمان وأراها صاحب مسلم بن الوليد الذي

يقول فيه

مَوْحِدُ الرَّأْيِ تَشَقُّ الطُّونُ لَهُ

مَنْ كَلِمَةٍ مَلْتَمِسٍ فِيهَا وَمَعْقُودِ

بَاتَى النَّيَّةُ فِي أَسَالٍ دُنْيَا

كَأَسِيلٍ يَقْذِفُ جَانُودًا بِجَانُودِ

وقد شفت له الآراء من دواخل الصواب واشفت له حجب الظنون

من مكان النيب ومثله لها في البيت الأول وهو بصري ورأيه يعني

احادة المسكر يا وفي البيت الثاني وهو يدفع الموت بالموت ويدراً

المخوف بالمخوف اذا شمر له الموت عن ساعد يد شمر واذا تهر له

الحلم تهر وان كان استعاضاً مثل لما النفس المتوقدة وهو يحلل من

حقدها ويقلم من أظفار ضنها وقد مال بها الى جانب الصنع والباوز

وأرلها سيب الدقة في ديوان امرته وأبا الطيب جالس به رته

يشده قوله

تَرَفَّقْ أَيُّهَا السَّوْلَى عَلَيْهِمْ فَإِنَّ الرِّفْقَ بِالْحَدِي دَنَابُ

وَلَمْ تَحْمِلْ يَا بَرِيكَ الْبُؤَادِي وَلَكِنْ رُسَا حَبِي الصَّوَابُ

وقد سكت عنه النصب وهت من شائله مدغم الرفق وحال سيف

عجاء ما الصنع وان كان وصفاً مثل لما الشيء الموصوف حتى أنها

تكلوهم بلع وأنت لما انت الشعر تصوير فاطق وأراها ذلك

اليف لذي يقول في وصفه أبو الطيب

سَلَّهَ الرُّكْمُ حَذْوَهُ مَحْذُورٌ فَتَصْدَى سَبِيحٌ هَلْ أَعْمَارُ

وهو يحفظ العصر قبل انحطاف اهام ويضع لماس شقة البرق ضربة

في النعام أو ذلك السيف الذي يقول فيه ابن دريد

يُرِي السَّيَا وَهِيَ تَقْمُرُ بِرَبِّهِ فِي طَلَمِ الْأَحْشَاءِ سَلَالَةً رُي

وهو كأنه سرح بصي له لم يل فيندي به الى مكلم الارواح
 وارك كان تشبهاً حتى لم وجه تشبه في مرآة الخيال فاشكل عليها
 الامر ولم تدري بها لسانه بالآخر وأراها مرآة ابن المعتز التي يقول فيها
 وميضاً سروراً والليل داحٍ وقصوة الصبح منهم الظلوع
 كأن رأتهم أمراء جيش على أكتافهم صدى الدروع
 وهي كأنها أولئك الأمراء وهؤلاء الأمراء وهم كأنهم تلك المرأة
 ذلك تأثير الشعر لسري في النفوس ولقد بلغ من تأثيره أن يشأ
 منه أدنى من طرب بين العرب والفرس وما طويلاً وهو قول لبي
 سب كبير

فبدوني علوي صربوا مكنس أمة يبي بالخصا
 وإن يبين منه أنبا على أمة بأسرها وهذا قول سديد

لا يبرئك ما ترى من أناس
 إن تحت الصلوع ذاه دويأ
 فضع السيف وأزفع الصوت حتى
 لا ترسى فوق ظهرها أمويأ
 وقد ترجم أحد الجيوش لبيت ابن حان المشهور
 من منكم المليك المطاع كأنه

تحت السوابج تبع ي حبيب
 أما قول أصحاب العروض أن الشعر هو الكلام القبي الموزون
 فليس هذا من بيان الشعر بل شيء بل يراد به النظم فكم رأيت على
 تلك القاعدة التي رجعها كلاماً ولم تر فيه شيئاً من الشعر
 ولقد وقعت جماعة المنطق بمض التوفيق حيث قالوا أن الشعر
 هو كل ما أحدث أثر في النفس وخبره ما كل موزوناً فلم يجسوه
 في تلك الأوزان وتلك القوافي بل أوسوا له المجال بحمل تنزهه بالتفعل
 من رياض المنظوم الى جنان المتنوع فاداً عثر به خيال الشاعر نظمه
 تارة ونثره أخرى وحسبكم دليلاً على ذلك ما جاء في قول بشر بن
 برد وهو خير ما يصرب به المثل هنا حيث قال ناعلاً

مررتك لا آتي وجدتك ناسياً
 لأمرى ولا آتي أزدت التفاحياً
 ولكن ربت السيف من مديلة
 إلى الهز محناً وإن كان ماضي

وحيث قال ناعلاً « والله قد عشت حتى أدركت أنما لو أنخفت
 الدنيا لما تجملت إلا بهم واليوم أعيش في قوم لا أرى بينهم مائلاً

حسباً ولا كرمياً شريعاً ولا من يساوي مع الخيرة رعباً « ألا ترون
 أن في منظومه ومشوره هذين روحاً من الشعر لم تكن في الثاني بأقل
 أثراً في نفس السامع منها في الأول ويدخل في ذلك ما كتب به
 أبو الطيب المتقي الى صديق له كل يومه وهو مريض طه أبل
 انقطع عنه « قد وصلتني مثلاً وقطعتني مثلاً قال رأيت أن لا نجيب
 الله الي ولا نكسر الصحة علي صلت أن شاء الله « أليس في هذه
 الجملة النثرية تلك الروح التي تجدونها في نظم ذلك الشاعر العسكيري
 ومن اطلع على شعر المهري ودمانظر علم أنه شاعر في نفسه ونثره
 هذا هو الشعر وتلك حقيقة « أما طريقة عملهم فغيره ما جاء

عن غير كذا ولا تصل وخير الشعراء من قوس في شعره السهولة
 ونجوى طريق الصنف والتكلف وتكب عن المبالغة في الكلام
 والتبس اللفاظ الثائرة والقوافي القلقة وقد كان من الشعراء في
 المبالغة مصروباً الى المقاطع اللفظية القوية فإذا ظفروا بها أودعوا
 فيها المعاني الخفية فكانت معانيهم تحت الفاظهم كأنهم تحت
 الاطلال وأما شعراء الحضارة فظفروا بجميصة اللفاظ الرقيقة
 فيكون فيها المعاني الدقيقة فكانت معانيهم في الفاظهم كالعروس
 في مرضها يوم جلانها وأفضل الشعراء من كل هذا بوضع الاسباب
 والابحار فهو اذا أسهب أحاد واداً أوجز أقاد ولا أعرف شاعراً
 استطد به جواد الاسباب وسلم من العثار مثل ابن الرومي ذلك الذي
 كان أطول الشعراء فصاً وأكثرهم غوصاً على المعاني ولقد أدمنت النظر
 في شعر شار بن برد فأعيت في الرصانة والتجويد وبناء القافية على
 الأساس للثمن والجمع بين مثانة البدو وسلاسة الحضر وكثرت
 من مثانة شعر مسلم بن الوليد فقلت انه يجري مع ابن برد سيرة
 ميدلت واحد وسرحت الطرف في شعر أبي نواس فرائته خلوا
 الصلابة اذا هرل من المراس اذا جده وهو اذا معاً كان أكثر الشعراء
 نعتاً في ضرب الكلام ورجعت البصر في شعر أبي تمام فأعيت
 فيه حكمة الابتاع والقدرة على الابتكار ورأيت في جيده ما لم
 أراه في جيد غيره من حسن الصياغة وبعد العاية وأمنت النظر في
 شعر الجعفي فسمعت فيه حسن الدياحة وطلاوة الانسجام وأكثر
 التأمل في شعر أبي الطيب فإذا شعره حي يتفرز ولم أر في الشعراء
 فصاً أعلى من نفسه ولا طريقاً الى المديني أحصر من طريقه وجبر
 شعرو ما كان في الحكم والامثال ولولست أقول من ذلك
 النثوت ولم يكن أسلوبه عاقاً لاساليب اللغة العربية لكان أشعر
 شاعر في الاسلام ولقد ذهب الشريف الرضي بحسن اختيار اللفظ
 ومقتدر سلامة القوق في انتقاء المبررات والاساليب وجمع منجي
 الترب (ابن هان الاندلسي) في شعرو بين جراحة العرب ورقة
 الاندلس وانفرد ابن المعتز بحسن التشبيه واحسن الناس بن الاحنف

برقة الشعور وحلاوة التركيب ولم أر في من ذكرنا من بدائي شيع
المرأة في صفاء الفهم وقوة الذاكرة وسعة الاطلاع وعراة الماده
ولا يقوم بنفس احدكم ان الشمر كان العرب دون غيرهم فان
لكل أمة قسمتها منه وان لما نصيبها من الشمر . تكلم أمة الفرس
وهذا قائلها صاحب الشاه نامه أي ديوان الخوك قد بلغ في أمت
مكاناً عظيماً واشتمل ديوانه على سبعين ألف بيت من الشعر . وهذا
عمر الخيام الذي تمتع اليوم الاندية باسمه في إنجلترا وأميركا ونهايت
شعره اعرب على معاصمه مطبوعاته وقد نقش اسمه في ذلك انهم
على كذا من اثني عشر مائة

سقطنا أن الشعر قد تم وخدم مع الشمس ونسبنا أمة حقة
منه فاطلعنا التاريخ الى أمة ولا وقت ما عند حيل الا وأينا لولا
الشعر عليه معقوداً وقد سمعنا بتأثير في المرافعة وهو مير في اليونان
وهو جيل في الرومان وقد كثر نوع الشعراء في هذه الامة ولا تزال
دروس اكثرهم محفوظة بمكتبة مولانا الطعان وسائر مكاتب
الآستانة العلمية الى اليوم ولو شئنا أن نذكر كل أمة وشعرها لفاق
القدر

ما لم ير احد من ركب من شروفي المأهدة والاسلام
وحد في سنة ١٣٠٠ هـ في صوب كابل فلما حاجة الى ذكرها

﴿ السنة الثانية ﴾

﴿ عدد ١ ﴾

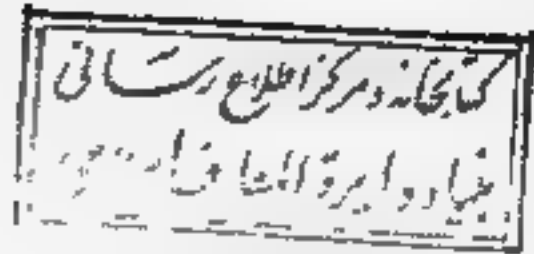


﴿ ١٥ أغسطس (تموز) سنة ١٩٠٦ و ٣٠ ربيع الثاني سنة ١٣٢٩ ﴾

باب الادبيات

ديوان جديد

عرف قراء المجلة المصرية مكتبة حافظ أفندي إبراهيم من الادب ولاته
شاعر من الطبقة العليا وآثر من الطراز الاول فلما في حاجة الى المزيد
من شعره ولكننا نجدهم بان ديوانه على وشك ان يصدور مطبوعاً بالطبع
مشتتلا من الطرف والمطائف والمبتكرات على مناشاته قريحة فاطمه
المجيد في كل من من فنون البيان وضرب من ضروب اللامع وقد صدر
ذلك الكتاب مقدمة باهرة هي من الشعر المتور الذي تكلم عليه فيها
فتنقلها بحرفها لقرائنا الكرام أعزاء فمما خصته من اشعار القرائد في
أجل صفة من صيغ التعبير وأبهى حلية من حلي التعبير قال حفظه الله
الشعر وهو أحد توأمي لامة انسانية علم وجد مع الشمس لا تعرف
الانس له واثماً قد كس في نورس البشر كون الكبرياء في الاجسام فلا
يتسدى الى مكنته الخاطر ولا يثر به الخيال الا اذا أمارته حركة النفس



مجموعه کتب

العدد ١٣ و ١١

مصر في ١٥ يوليو (تموز) واول أغسطس (آب) سنة ١٩٦٥

أراء شوقي

مفكرات سليم سرکيس

لما علم أمير الشعراء شوقي بك باستئناف صدور مجلة سرکيس وقد أنفق على الطبعة لم تشر لم صدر العدد الثاني ولم تصل هديته فرحمت الى مفكراتي ووجدت فيها لمحات يني ودين شوقي بك تاريخها شهر حزيران سنة ١٩٦٧ أي منذ ١٨ سنة صدرت الى نشر خلاصة تلك المباحثات أول ما مررت من الشاكر الكبير انه مدير للزراعة بمقدمات نجاحه ذلك انه ترجم في أول أمره لصيدته من المرأة كانت آية في اللغة والابادة فلما عرضت على للفقير له الظهري الأسبق أعجب بها وكانت السمت في صدور أمره بلوسا شوقي الى أوروبا فهو اذا مثل أكثر مشاهير الأدب والفصل مدين للمرأة فباحه . سأك

— من بدأت نظم الشعر : وهل تذكر شيئا من قديمه
— وقت نظم الشعر وأنا في الرابة عشرة من مري . وكان أستاذي
يومئذ للفقير له الشيخ حسين الرمنى وطيه قرأت لكشكول ولهاه وهير
حتى اذا غلت في مطالعة لكشكول الى مدين البينين

وعرق من القيصم نخاله بين البيوت من الجياه سقيا
من اذا حي الوطنى رأيت عند الاول على الخيس رعبا
استمع النسخ العرب وطلب الي ان اشطرها غلت :

وعرق من القيصم نخاله ملصقا تم بين الجياه كرميا
نمي لحي من الرنحظ والخضا بين البيوت من الجياه سميا
حتى اذا حي الوطنى رأيت لرا على نهر النوى وجعبا
واد القبايل أطلعت ألتية عند القراء على الخيس رعبا
فاستحسن البيت الأول والثاني وأرشدني الى مواضع التكميل من

الثالث والرابع ، ثم اقترح أن أجرب لساني في الحكمة فسلط هذين البيتين وهما أول عهدي بالانشاء الشعر

نصارى الجيش أن يذ هب ان حلوا وان مرأ

فان شئت فت عيدا ولن شئت فت مرأ

فأعجب الشيخ بها كثيرا ورشني بمستقبل في الحكمة فمر

— من بدأت مدائحك البيت الخديوي :

— أودها بما أذكر منظومة طويبة أنشأها وأنا تلميذ بمدرسة الحقوق

وسميتها (النزل للنظم . في مدح الخديوي الخديوي العظيم) مكتبت في مطلع

عهد للتوك طرعا لا ينكر والخير يبي والمأثر لذكر

وقدمنه ينص الى للفقير له محمد توفيق باش قد ذهب بأحسن ليرل

ووهدي اني من أتممت الدراسة ينصى بعينه وقد كان ونجر عهد الفكرم

— وهل ترجمت شيئا من شعر الأفرنج

— اني أجل الترجمة ولستظم غرائدها ولكن قصي لا نيل لي

التعريب بل ميل كله الى الخلق والانشاء . هذا مع نظم كلتي بقرارة كتب

الآداب القروسية وعلى لأخص تأليف لكشكول هوجو وموسيه ولرزين

وقد كدت أهي هذا الثالث وسيني . ومع ذلك فلا أدكر ان خاطري

ارتاح مرة الى قل شيء من اللغة العربية إلا مقطعات قد تصادف هري

في النسخ فيزجها هنا فلبان وهو ملز بها . كقول هوجو في الجنز -

سكرا مبالغة الناس في الاحتفال بها

أرى ذمرا مشبة وأسمع أبما صوت

ولو علقوا لما غلوا جلال الموت في لاوت

وكفوله بصف ظلة المستقل في أواخر أيام نابليون الثالث

من خليل هل أصبر التدرأم لأمر سوى الشعر يستجمع

غلام أنخ بلا كركب يصير ولا بارق يضع

وكفوله في الخس على حب الأطفال ورحمتهم

أول للبيوت بتابط أو حامد يت يصم صبرة وصير

وكفوله في النعي عن الضنية والفتنة

وسلام على المفقود اذا صبح طلاب المفقود بالأحقاد

— ما هو أحسن نزل في المرأة عموما

— لي في المرأة على القوم كلام كثير ولكني لا أرا في بيتها الوصف

إلا في نوري

نق بالفساد فان وثقت فلا تنق . جالطى على الزمان هذه
 قبيوتهم اذا أحدثت ثوبك . وتلوهم اذا هوى هواه
 — من يخالف الشريعة الإسلامية ترقى المرأة الشرقية الى علم الاورنجية
 واستعمالها ذلك العلم استعمال الاورنجية له
 — ليس في الكتاب والسنة ولا في تدرج الاسلام من يوم قام الى هذه
 الأيام ما يحول دون استمداد المرأة بعلوم المتنوعة وتلقي المعارف المختلفة .
 فان كان مرادك بالعلوم الاورنجية العلوم السرية المتداولة بين أقوام أوروبا
 فان بيد المرأة الشرقية رخصة صريحة من الجنس والدين بتعلمها والاكتناح بها
 — هل يوافق ابن سبطم الشرقي والشريعة ما دلت الاورنجية في آداب
 السلوك والتزيينات أم تعطل بقاء القديم على قدمه

شوقي بك — رأيي ان لكل جنس من الأجناس عادات في العيش
 وأدبا في السلوك تليق به ونسج من عيره . وأن القبرهان ضائع عند التقيد
 فالتشريق والشرقية والتعلق بأعلاق التبر . وهما على رأس مال من حسن
 الأدب وسلاح العادات لو أحسن استناده لئلا مثالا يحسد هما طبع العاديين
 وبسطهما = اللاتكة القريون
 فتصيحني السحوب الشرقي في هذا المقام أن يحافظ على ما لديه من
 التقاليد العائلية والألوان الأخلاقية وأن لا يقتبس من أشياء الغرب في
 ذلك إلا ما كان واجب الأخذ بأهونه الاصناف على بذل الأخلاق

الجزء ٣ الهللاک السنه ٣٢

(أول ديسمبر ١٩٢٣) سنة ١٩٢٣ — ٢٢ ربيع الأول سنة ١٣٤٢

شاعر النيل في أوروبا

عنه حافظ إبراهيم بك يمدى شعوب = الهللاک = بعض ما أوتت إليه سياحت

لنسى القصر الكبير عهد حافظ إبراهيم بك . قبل العهد الفني مستقيا في
 أوروبا وهي أول مرة قدم فيها هذه البلاد . فكانت أولها له معروفاً لفتح
 آراءه وخبراته بشأن ما رأى ولاحظ ففضل عليه بشهادة القائل [انظر]

— أي الهالك زرت ؟ وأي المدن والقرى شأنت ؟

— زرت شبلي إيدنا والهيروك المصري . ثم انخرقت فرنسا الى باريس .
 فذهبت في نابولي أربع ساعات . وفي جنوى يوماً . وفي ميلانو ثلاثة أيام .
 وتوقفت في قرى الهيروك الايطالي . ثم التفت عصا القصور الى الهيروك المصري .
 فكنكت عشرين يوماً في مدينة ميران وهي أهل للصايف الأوروبية في شمري
 سيجر واكوير . وقضيت ٢٥ يوماً في باريس . ومما قصدت الى جنوى رأساً
 حيث انجرت على البحيرة = اسيرا = عائداً الى مصر
 — من كنت مول في زيارته على كتب الارشاد ، لم على الاصداء ولاذلاء
 — كنت في إيطاليا امول على لثرتين للأجورين . وكذلك في الهيروك
 المصري . لما في باريس ، فكان معوني على الاصداء

— من أي أنواع للاطعمة تقدمت ؟ وأي الفنون أصبحت ؟

— كانت الاطعمة حمية . تؤمن فيها الصحة . ولا تترك اني كنت على
 الطعام مطلقاً عط . وقد لفتني أطعمة باريس في بعض المطاعم الفاخرة التي تسمى
 بها أنواع البهت والسك والاسكارجر (الحفرون)

وقد أصبحت كثيراً بخلاف النساء وقطاعها وطاقنها وحين القيام لمطعمة فيها
 — ملقا كنت تفكر من مشاهد الطبيعة ؟

— الهيروك الايطالي والهيروك المصري . وقد شهدت عينا تكوّن السحب
 وسقوط البود . وراحتي مظهر الجبال الهيجة وكأنا حديثاً لها كتهالكهم

— ما هي الاصداء والصور التي لفتت نظرك أكثر من غيرها ؟

— كان اصحابي عظيمياً بآثار القديمة والمتاحف الحديثة على حد سواء

وقد زرت يوماً كنيسة على قمة جبل مرمي كاتين على ارتفاع ٤٠٠٠ متر من

سطح البحر . وشهدت فيها تابل فرحات فلتتها من الاحياء حتى همت ان
 أنقلبها . وأصبحت يمانية جنوى للشهور باسم كامبوسانو (الحصن المقدس) .
 وكذلك جميع التابل والاصحاب التي وقع نظري عليها . فقد بلغت كلها حد
 لا تكان . فوصفها في قصيدتي بقول :

قد أقيمت من الجلال ولكن من مازال الحياة فيها سطور

وزرت امري نابوليون في باريس ، فراعني ما عليه من الهلال

وزرت بيت مرمي لذي مات فيه ، فاعتدي بأدبه من انجزه والله الذي
 حاطوا عليه كما كن في أيام حياته

وزرت صعب جرين (تابل الشبح) فأراني نفسي كحال لويس السادس
 عشر وهو في البحر وتقال ماري انطوانيت (روبي) وهي كما كرم رجاعة
 المسيحين الذي ألقوا بهم الى السباع فدرسم على مرأى من ولادهم الصغار فان
 منظرهم يفت لا كيد . وراحتي كمدك منظر لا حرد لائق النساء وهو بما كرم

— هل درست اموراً القصصية الولدية فوجدتها يمكن ان تستفيد منها ؟

— لقد عشت بالنظر في الاخلاق . وقارنت بينها وبين ما عندنا اليوم . ولا
 سبب الاخلاق المسلية التي تؤدي الى دلي في المصوح وذكر ذلك حكمة في
 قصيدتي قلت :

كلم كذبح بكور الى الرزق ولاه لنا عهد السرور

لا ترى في المباح لاهب زه حوله الرهان جم ظفر

لا يكون بالطيعة حنت لم تبت لم احواها الفود

— هل هناك فروق في عادات احوال البلاد التي زرتها ؟

— لاحظت ان الترتيب والنظام يشملان الجميع في كل مكان . كأنهم في تشايق
 واحد . والصفات تتكرر تكون واحدة . ولكن أهل النساء اودع اخلاقاً وارت
 طباعاً واقل خيلاء

— ما رأيك في الحالة الاجتماعية والاخلاقية بباريس ؟

— باريس هي لم العجائب . انتهت اليها غابة الحضارة والمدنية والعلم والصناعة
 والفنون . كما انتهت اليها غابة الخلاعة والفسق والفجور والحيرة للمنطقة في كل شوية .
 فزى في باريس العلم والصناع والفن والفن لا يتالي ما يحد . وقد زرت فيها
 جميع عائل الملاهي . فرايت ما يندى جبين الاله من ذكوه

ولما اخلاق لعلى ، فهم قد انغمسوا بحرة النمر . كما تلاوا انما وخيلاء . حتى
 ان علم الشهوة يرى نفسه في مصاف عظمه السلام . فلا يكدك الا وهو يرى
 انك دونه . وهم في مجالسهم رفاق الخواشي ، طرب الماني

— هل اطلب انظري على المرأة ؟

— المرأة في باريس مجموعة خلاعة وظرف ودلال ورشاقة وحره مخرج من
 الحدود . ولكنني لم اراها تخرج عليها عتابل الصحة ولو حركات في شياها ،
 للاعانة في العادات والسر والجعل الكلاب والفنون المصنوع بصنوف الطلاء

أخى البني وأخاداً يُعرب بغير علمي' وأنا أجد حسنة بيت أكنه في الهدوء وآخر أكنه وأنا ألقطه وآخر وأنا أجد حب الإحباب

قلت : هذا هو طوق أقباسي يشعل على الرغم منك وفي حبة منك قال : فيه عذبي شيطان ومن حواسي الأحاسان والألمة عذبي أرب تكون هذا هزارة كثر بغير من شعر آخر . ومن أكر حوصل الأصداء الشعر أن يُطلب ما الشعر فالهمز يولنا من أنا هو محمد بن علي أن لا كثيراً من الشعر التجاري ولكن هذا المهور كنه هو الذي يطلب ما هذا الشعر التجاري . ولو تركنا لمو حوسنا لاحتنا . ولكنكم يسمون طينا في البني والرائي والدايح تم يتقدمونا هل أنا نعلمه وكان يجب على القصة أن يراعي هذه الظروف . فن لا طيبه الجديد ولكن الطلب قد اقتضت فمن يقول ما يطلب ما ولا حول ما يريد . وما أطيع دواني به لأن المهور من الشعر التجاري وما الشعر هل هو الب بيت فط

هو صبيح محمد عبد

قلت : ما هي أحب قصائدكم اليكم ؟ قال : بعد تفكير : أكتبا هذه القليل من قصيدة أوجعي وذلك بسببها لأن السيرة عذبي جداً من سادتي الشعر . وكثيراً ما يجتر لي لحن الجبل فلكه لأن الألفاظ لا تأتي في الشعر حقه بسيرة . وأحب أيضاً قصيدة الصبح عند هذه أكتبا ولاها على القالب وقرأ الحلب كلها وإنما لا أقوي كيف م لي هذا

قلت : كنتم تسمون الصبح عند هذه ولا به لأن الحلب كان متباه ؟ قال : كان الصبح عند هذه يكون لي . حيثك حشرتين فأمكنك أن يفتي وما يمكن أن أحذيك . وكان لي خصوم يفسون علي عيني في ديارهم من حب في بيت كرون من أكياب على الشراب والتدبر وكان يكون لهم ما صادف لي أجد به شيئاً للاستماع ثم ما أجدوا قلت : وكيف بدأ الحوار وشكا وكيف اتصلت للوعد ؟ قال : لا أتذكر ذلك هل وجه التحليل . وأما أنا ذكر أنه كان يجب بذي وكنت وأبوة لا أذكر عن ذكر الاضطر ووالمر الأدب وكنت أطمع شياي أبيل إلى النهاية والشفقة فكان يأمن إلى عذبي

كتاب مودع محمد مودع

قلت : ما هو رأيكم في تلك المسألة التي أشرت من أن يكون هناك تحليل لك من الأدب العربي هل هو يمكن لشكون الأدب أو لا يمكنه ؟

قال : كل لغة تكن أبناءها في الأدب وسكن الفنون على أسرار لغات الأخرى وبه الأدب يصير في الأدب رسم في الإطلاع . وهو لو جعل هذه لغات الأجنبية على أدياً وأما يكون أنه عسوداً أو ناعماً . ثم يجب أن نذكر أن العبري خرج من هذه القصة لا هو لا يحتاج إلى كلام غيره . لكن بكل جبرته لأنه ما دام يصير الإطلاع فليست هو لا يحتاج برادة سرقة اللغات . فالعبري مع هذه اللغات الأجنبية يبقى عربياً سواء أكان حراً أم أمةبراً أو صلباً . ولقد نصبت أكل من كلامي من وأنا أدرس هذه العربية ومع ذلك قال لا أستطيع الحكم عليها إذا كانت تكلمني أم لا . ومنه نحن نتوكل فقلت : وكان رؤى لم أهم

منه سوى حروف الجبر . فلا يترك في لوقته لاخلف حكمي على اللغة . وقد كان ابن جني يقول : أعم هذا الأصف لغة فطنا أيضاً لو عرنا الصنف الثاني لاخلفت أبحاثنا عليها

ولست أعي بذلك أنا يجب أن عما في العرب في طرائق التفكير . كلا : أنا يجب علينا الجديد . ولا يلزم من العربية سوى اللبابة حتى تبقى شسبنا عربية برونه . والأنا كما مستند أساليب الفصحى والأفصحى والتفكير الأعرابي فلتنا يبق لنا من هذه الشخصية العربية محمد بن مودع

قلت : من يحبون من شعراء العرب وكناهم ؟

قال : أحب أبا نواس لأنه أعلمنا أننا نلحق م يله في تلكه عذبي البحري فن دناجته كانهما أما أبو نواس هو شعره العظيم . ولست أحب للنبي وشكس حسره لأن أياته أيلت اللول وأخلك فأتا أفت به أجولاً ونعزوه ونفكر به وشكس لا أعي الشاعره ولا أوصى لمانه أما البحري ما كان أفت بالحبس . أما في القدر كان أحب خاصه وأحب الأقبالي حين يكون الكلام هو كنه فيه أفت الفرج أما حين يروي من غيره فلو لماته فلتك في بلاطه

قلت : ومن يحبون من رجال الأدب الأعرابي ؟

قال : كنت في السودان كتب أقرأ مؤلفات حوهر فله نزلت البوسه قبل أن أترجه هو حشر من مرأه وسجني حوهر لأن أفتكوه شربة ونابجه نكاد تكون عربية وهو الآن بعد لعداً ولكن ما يركل جدياً عذبي . وفيه في تلكه فهد دو موبه على أوزر . هل غيره لركه وخصوصاً في كتابه : أبيالي الأربع ؟

مصدقاً : أرح

قلت : هلنا حياتكم بأحاطت بكم من القصودات الأدبية المستعمل ؟

قال : بلنا من الله لي أجلي فنجع سولات التي سأعود إلى دواني فسدل به الشعر التجاري ولا أقي منه سوى ما أرتضيه لنفس . ثم أوي به فلك وضع كتابتي الإطلاقي للغة في مصر . وقد حست طذا الكتاب إلى الآن نحو ٣٠٠ نسخة

قلت : ما هو طراز هذه القصودات التي تكتبونها هذا ؟

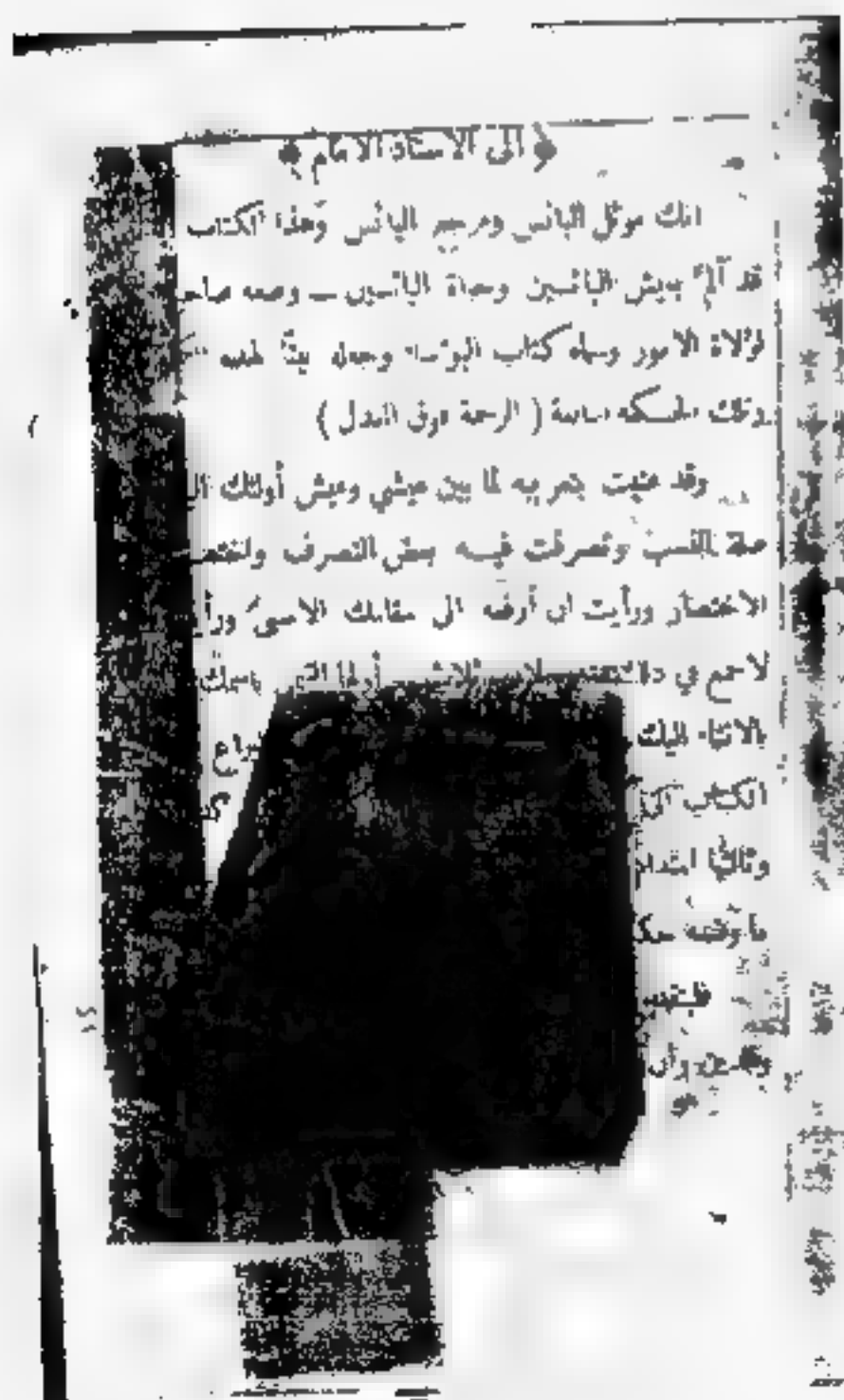
قال : آه الآن في السادسة والشرين من عمري . ومع ذلك ما ذهبت يوماً إلى مكنتي ومرت في الطريق يملوك أو أمة . إلا وظنوا من أن أجد منهم وألا أكرت فأخبري عن علي . ولم أسمع قط في حياتي واحداً يعترض علي يجب أن أبلغ مكنتي في الوقت المجد . ليه دامت أريد أن أكتب هذا وأين فاني ففقدت في احترام الأهل . ثم مثله ففادما ففادما الأخرى في فية الفضل إلى واحد دون الأخرى كان الفضل لا يسع اثنين . فلهذا شاعر كل ومن عداه حمر . وهذا فط في السياسة ومن عداه حولة . وهذا كاتب قد وسطر الكتاب ففطرون . فلهذه حقة فافقة قد أخلصت التوايح في مصر فافصل مع اثنين وللا ولا وشرا . فليكوني كلها مشكور على أمالي هذه المرحومات

س . . .

سالمه مودع

حافظ والتعريب

• مقدمة البؤساء



كلمة في التعريب

الحافظ أحمدى إبراهيم .

هذا كتاب المؤسسه وهو خير ما أخرج القلم في هذا العهد وصاحبه وهو يائى ، وعمره مئيه وهو يائى ، لجاء الأصل والتعريب كالحسناء وحياها في المرأة ، ومنه ناقة شمره القرب وهو في مثله ، وعمره كالب الأسد وهو في براه .

ولولا أنى أثرب بالكتاب لكان يثرب بما ذلك الرجل العظيم لما وصل مبلغ حتى إلى مبلغ علمه ، وغاصح يراعى في قطرة من سبيل فقه ، ولو أنى نيل من أفراد أسطر اللجنة وصحيفة من صحف إبراهيم وموسى وقبـ ، تلقى البلاطة من كل جهة بفضله فصحوت إلى لباب مصاصها ، وأخذت معها حاجتها حتى انتهى التعريب ذلك الكتاب لولا تضادنا في الأمم وتضادنا في الفقه فلو كانت نظر في النظر المنعم في المقامات ، واستدراج الله يان تلك المعجرات ، حتى إذا غدت الفكر إلى ما وراء حيطه واعتدى الخاطر إلى مكان حكمة دعوت إلى أم القفاط وحمل على الترمين بين هذه الفادة الشرقية ، وذلك لفنا الفرية وحديث إلى مد صلة القس بين الناديين الذين انتهت إليهما بلاغة القرب وبلاغة الإزج فلذا خدمت إحداهما وأدور جانبها أخرى بما سلطان العقل فلا يزال يارو منها كما يروحى الزاكب الصبة حتى يسكن إلى اختها وترتاح إلى جوارها . ولم نزل تلك حال أدخل بينهما حول أذوره بين الجفن والجفن وأمنى بينهما معية الحكيم في الصلح بين القوم والقوم ، حتى اتلف اللؤلؤان ، وانزعج الروحاني ، وضحت نفسيهما طفاوة واحوت بدورهما حالة وخلف الأثر على الثانية جلاليها وألحقتها الثانية بغيرها رجاءها . وأصبحت تلك الماني الأفرجة بعد أن صلبها السان المبين وجندرها الدرق الشرق وهي تسكن في صفة الماني العربية .

ولم يقع الناظرين بالضاد حتى اليوم في من مؤلفات ذلك الحكيم وم أخرج الناس إلى سرعة أسرلو الحيلة والانتفاع مثل ذلك الفكر الذي كنت بينا أراه يساج الاجرام في أفلاكها إذا هو بدارج الخال في مداهبا . وبيننا الله بين ذروة العلم وشرقة النصر إذا هو بين قلع البحر ، وحطين التبر ، فكم أظف من حبيزة ، واختبأ في عجة . فن تهب جرة القبط في صمم القنالة إلى زلوج النجم في الروضة ، ومن الفرد بين زفير العاشق وحرفته إلى القنى بين هس الحبيب وديفته .

ولا يزال الكتاب في كل أمة يتعمسون أن يقتل منهم ما ألهموا أو بدخلوه في مؤلفاتهم من الحكم والأمثال فيصنعون منها الشرود بأفلامهم كما يصنع المطر ، ويستوطنون الحكم من سماتها فيكثفونها بين سطورهم ويصنعون لذلك الأمثال فيثربونها فيها بغيره من الأنايبس التي تعمر إلى العظة ، وتصفح القموس عن ركوب سهل الفرواية .

ومن تلك الأنايبس ذلك الكتاب الذي أضاف ترميه اليوم فلقد قص علينا صاحبه أحسن القصص فكان منه في كمال عن نفسه : المنعم الذي لا يصل الأيدي إلى نوره حتى تكاد نغمي ثراه دأ .

وقد حار الله لي أن أحربه فاستمتته فأعاني واستهديته فهداني وبلغت التي عثر حلالا في تعريب تلك الصفحات التي تزودها اليوم وحاولت أن أصل بها تلك القرحم التي تعلتها بد القرجة التجارية بيننا

وبين أولئك الرجال الذين جرحوا التعريب أساطير الأولين وهو ما صطفا من الإيقان ، وأدسوها من السهجة لنسأ برصاء اللغة وبرصاء أسنوها .

أرايت أبا الناظر في كتاب كلمة ودمنة ؟ أكان يقوم بملك وأدت ذوق حلو تركبه وتستمرى ، فقه أسويه أن عهد الله بن المقمع قد حرمه من الفلوسية لو لم يصل حمر ذلك إليك ؟ حقيقاً لتلك الأطلام التي حربت فأعربت ، وسطرت فأججت ، ورواها لمرد ، والله التي أصبحت بين أجنس ينادى برأدها ، وعرفى بصل على كبدها .

ومن مقل في بطون تلك الكتب التي ترجم اليوم رأى هذه المادة الثرية وهي على فراش موتها تنب حرداً قد ابتدته الأنلام وسقراً قد هتكتها الأرواح ، وقد فتحوا لها في بطون هذه الكتب قبوراً وحاطوا لها من ذلك النصف أكماناً ومباراً من هذه الأنلام أهراداً وما هو إلا أن يلى ذلك العربي بدمعته حتى يسرح إلى جوارتها أهلها ودور غراتها .

الهم أنت تعلم أننا نعلم موضع الداء وفيها الطيب الماهر ، ولصنع ذلك الداء رمتا المصن الناصر ، الهم إن هذا جلال ملك فأدركت برحمتك وهي . فاس أمرنا رقدنا .

أيمكن بين أبناء اللسان الفرق مثل من أرى اليوم من بطون بلاغة وطوك الكلام وأنا لا أعرف من هذه الزمور خديها وحديثها على أسماء معدودات ، ولا أكاد أجيد وصف قصر من القصور أو آفة من الآلات ، وظلوع من المخلعات . إلا ما وقع تحت نظر العرب في تلك الجزيرة الجرداء يوماً سمعت إليه حضارتهم في عهد الدرة الأداسية ؟ أي رجل كان صاحب كتاب المؤسسه ، وأي فقه سقاء ، وجو حراء ، حتى أدخل في لغته من الكلمات ما يحطه السد ووافى في وجهه الماوضين فيها وقعة طيسفور في وجوه الطامس في عهد الدرة حتى انقلبوا عنه خلسرين ؟ أوليست رجالنا بذاذين هل أن باتوا ملساندين مثل ما أن به ذلك الرجل وهو وحيد ؟

تبارك أسمائك الهم أيدي القبح وهو ذلك المركب الخفن بهذه الأسماء التي تخفق عيا بطون الكتب ، وهذه مراكب البخار والمكهرماء لا تكاد تجد لأسمائها مرادفاً في هذه اللغة فاعسى أن تكون سائنا بجانب ذلك العربي الذي يقول في وصف جيفه :

الأيحسان أرمدا عظامي المدا والحمد بلا إدام
وهو فرق داحلة ظالم هل غتب بكاد يمس مجاه نحد خمس
تكاد تأكل ظها في مقبرة ؟

نمى الرياح بها حوى موحسة حصى غلذ بأ كتاب الجلابد

إذا أردت أن يصل تلك الراحة السجاء فأرحف بالقول وسره من الوصف ما يبلغ حد الإهمال وأردت أن أنصف ونمن لتطيب من صترف الطعام ما يوجب به صدر الخرن وشرباً أركا ، الأوتوميل ، نعم ذلك الظل الظليل ، في غلاف صفات النيل على فراش وقير ، ومتكأ من حرير ، بين نسيم حليل ، وماء طسيميل ذلك المركب اللؤلؤ الذي لا تلتقي به صامعات الجبول فرفف أمدك موقب الحائر لا تعرف له إسما يدل على سباه ولا مرادفاً في اللغة يؤدى معناه ؟

محبوا أيها القادرين على الإصلاح يد الله وانظروا كم أدخل
فيها آباءكم الأولون من كلمة طرسية .

وہذا کتاب اللہ میں اپدیکم یافتہ لکم بما نعوذکم ازہ . وہذا باب

الاستملاق وباب النعم لا يزالان بحمد الله مقترعين لم يصحبا ما أصاب باب الاجتهاد فادخلوا عنهما آمين .

محکمہ سرکاری

مشرقیہ

العدد العشرون من اول سنة

١٥ فبراير (شباط) ١٩٠٦ الموافق ٢٩ ذي الحجة ١٣٢٣

رواية ما كسب

قالب شاکہر مرزا علی علی

عرب حافظ ابراهيم الشاعر مجيبر رجبنا كيشتم كاشتمى قالت من
شيخ سلامه مجاري بيننا جوامعنا سنوت ابن كور طرقي اول شهر شفلوت
من العرب دلافة على اعادة حارب ديدان الله هذه لزوجة التي ستكون
فصل لزوجة العرب له . فقل طوب لادي ما كفت هذا ما انا الرسول
معلوم ملك ولى تر يد الله

— فاقه لو كان الخشيرة غرر سمع نوح يذبح من صهي موقع مدو
الشمس انهم ... في صهي وياه من ... ويجوزون ممكن اني ايتها
الارواح الدابة التي تحمل الناس على ركوب الشجر والخروجي من ارض
النساء وحردني من ذلك النوع المصيف والملائي نفسي لداوة لا تشبها
الرحمة ولا تطب عليها الاذابة ثم شدي بي حتى بلغ صغري ولا تطبش
مدي وانصبي علي سبيل عدم ودي علي صهي صاعد المصور حو لا
تجده امره عند ركوب ذلك الامم ... في ... الارواح وادعني في
صغري نحو من ذلك ... الى ... في ... في ... في ...
وحيث كنت متروكة فبينهم من لا يدع هذا المجلس الشدي ...
بها البلة الاولى ... علي صغري ... في ... في ... في ...
حو لا يرى صغري وعب اوصه من الطيبين صغري ... في ...
لا بد علي صغري ... في ... في ... في ... في ...
حو صغري صغري ... في ... في ... في ... في ...
وحيث ... في ... في ... في ... في ...

[illegible]

صیغه‌های مذکور و سایر صیغه‌های دیگر که در این کتاب مذکور است، در این کتاب مذکور است.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

— یہاں قلعہ گڑھ ہے، کھانا وغیرہ لے کر اس کے پاس پہنچ جاتے ہیں۔
 گڑھ میں کچھ کھانا ہے، یہاں سے کھانا لے کر اس کے پاس پہنچ جاتے ہیں۔

سب انفساً تريد لها ذلك ان صورته قد بدت في هذه الصورة
صورة آية من آيات الله في خلقه

التي جعلها صوف ادب رزق ثم انضمت دعة و جنة في عار والى
 جنة في عار والى صوف ادب رزق ثم انضمت دعة و جنة في عار والى

[illegible]

وہی ہے جس نے کہیں نہ کہیں اللہ کا نام لیا تھا۔

یہاں، گورنر صاحب کی رہائش گاہ

ومر شمس الدين في

[illegible]

في يومه الذي لا يموت - في يومه الذي لا يموت - في يومه الذي لا يموت

Age Group	Percentage of respondents
18-29	65
30-49	75
50-69	80
70+	85

« ملكة مجتهدة مركبة طريق جديدة الى الصحافة العربية - يبقها
 فيك احذرت فوصف جوتز ما به مختلف فيس من جنه و ١٦ ار ٥

[illegible]

وكانت الامم كلها في ايدى الرعي ان يقول لا يمول
رعاها ولكن يظهر له كبر يقص الاعباء من يستثقت ثأبهم فذلك

کرمہ عدد المصنف لہ درجہ الاولیٰ رقم ۱۰۰۰
وہب عدد المصنف لہ درجہ المصنف رقم ۱۰۰۰

ذی القعدة ۱۲۸۵

مکتبہ

[illegible]

کاش می و اللہی ضلّہ عبد • یضرب بحقیقۃ صفحہ سرور

يَتَّبِعُهُ الْقَتِيلُ حَتَّى خَبَأَ • هَبْ حُفْرًا نَارًا وَقَسْرًا
 يُبْذَلُ نَهْلًا وَصَدْرًا مِرْبَدًا • وَيَتَجَسَّسُ مَهْ رَوَسًا وَغَرَارًا^(١٢)
 أَرَاهُ مُسْتَدِيرًا إِلَيْهِ شَرَانِي • يَتَأَيَّ وَيُقْبِسُ إِلَيْهِ لَوَارًا^(١٣)
 وَأَمْرِي رَفِي طَائِسًا فِي أَهْلِيهِ • يُدِيرُكَ مَدَّ الدُّرُورِ يَحْرَارًا^(١٤)
 تَحْتَضِرُ مَنَ مِنْ أَمْرِ أَمْتَرَتْ • مَجْرَاهُ قَبِي نَقْوَةً وَغَدَارًا^(١٥)
 أَرَى فِي قَبْلِ مِنَ الثُّكْلِ نَظِيرًا • مَبَايِتَ يَسْمُرِي هَلْ يَلِي تَهْلًا
 سَائِلُ ضَلْبِي دَائِي عَمِّي وَمَالِي • وَوَلَبَّ عَقْبِي الْفَاتِلِينَ خَسْرًا
 وَأَوْصِي عَوِي قَبِي وَإِنْ نَحَّ عَوَلَمَ • قَوِي الْقَبِي ذَلًّا وَإِغْيَاكَ مَارًا
 وَأَهْبَا الْفَسْلَ الَّذِي لَاحَ فِي الْهَمِي • وَدَى عَلَى قَبِي الشُّرُورِ مَنَارًا^(١٦)
 رُبِّي عَقْبِي الْقَبِي أَمْ كُنْتُ مَبْصُرًا • وَهَذَا فَمَ، لَمْ فِي تَهَابَتْ نَارًا^(١٧)
 وَعَلَّ أَنْتَ يَنْبَلُ مَكْنِي تَوَشَّه • وَهَلَاكُ الْهَمِّ الْمَبَارِي عَلَيْكَ بِحَارًا^(١٨)
 هَانَ نَكِي وَقَدْ نَكُنْ مَبْرُوسِي • لَأَنْ تَرْجِعَ وَالْمُطْرِبُ مَكْنَرًا^(١٩)

وَكُنْ ذَلِيلًا وَفَقِيرًا • قَبِي نَهْمٌ وَالْقَبِي يَحْرَارًا
 عَلَى الْهَمِّ بِأَنْتَ كُنْ تَحْتِ مِرْبَدِي • وَلَبَّ لَمْ يَكُنْ قَبِي وَتَقْدَارًا
 هَانَ نَكِي حَتَّى شَالِحِ أَعْمَى مَبْرَدِي • قَالِي عَلَى هَذَا الْهَمِّ حَارًا
 نَسْرُورًا مَدَّ مَدَّ مَدَّ قَابِي • لَوْ أَنَّ الْقُلُوبَ هَدَّ مَدَّ
 وَبَاطِلُ فَاطِمِي وَبَارْتَدُ لَا تَبَّ • وَهَذَا عَلَى مَنْ يَدِينُ مَرَّ
 وَبَاطِلُ تَرْتِي مَجْرَاهُ مَبْرَدًا • يَحْلُو بِسَرِيرَةِ الْهَمِّ وَبَارَّ
 وَإِنْ كُنْتُ قَبِي (لِلْقَابِلَةِ) فَكُنْ • عَلَى مَرَّاهِلِ الشُّرُورِ مَدَّ يَحْرَارًا
 وَبَارْتَدُ مَبْرَدِي بِحَارًا وَخَائِلِي • مِنْ الْمَقْوَرِ لَوْ يَكُنِي الْأَسْمَاءُ حَارًا
 وَقَدْ مَبْرَدِي الْقَبْلَ وَتَقْدَارًا مَبْرَدًا • لَمْ يَكُنْ الْقَبْلَ وَالْمَكْنَرُ دَارًا
 لَمْ أَعْمَلْ الْقَبْلَ الْقَبِي عَلَى الْقَبِي • تَهْمَرَةُ لِلْإِسْمَاءِ حَتَّى يَحْرَارًا^(٢٠)
 هَانَ كَانِي فَابْكُ دَوَّ مَبْرَدِي • يَمَارُكُمْ تَحْتِ الْهَمِّ بِحَارًا^(٢١)
 لَمْ أَعْمَلْ يَحْرَارًا الْقَبْلَ مَبْرَدِي • لَمْ يَكُنْ الْقَبْلَ وَالْمَكْنَرُ دَارًا^(٢٢)

ذكريات عن الشعراء

• عن حافظ • عن شوقي

ساعة مع حافظ

كان الشيخ أمين حليلاً رحمه الله يقول: إن حافظ إبراهيم ليس فقط من أعظم الشعراء، ولكنه في الوقت نفسه مجرمة أدب وفكاهة، واثق أبي استمتحت بمحافل مركبة سيرة كريم إلى الفزعة وسمعت منه الفكاهات الآتية المأخوذة من:

كان على عهد حكم الأتراك في مصر حاكم منهم في لغة الكبري لها ماء ومصاب بنفاته الكثرة أرسل التركي فلسطيني إلى حضرة وحلاً سراًياً وقال له:

- جيتي يا هذا بلانة جيتي أكشاك لك بها كياكة إلى شهر ولحد وأوص ليشتي في المرحه المير

فأطاع الأمر تسي الأمر مرعاً وسد مثابه وكس الكياكة على ورق حشر أمين فلما انتهى الشهر جاء اليهودي بالكياكة إلى الحاكم ومدا باحترام ووقار فقال الحاكم:

ماد تروا

أريد نصح هذه الكياكة

فصعب حاكم وأمر اليهودي بخدوده وامضه أن يأكل فكياكة على

عشرة ووجهاً قبل مكرماً حتى إذا انتهى من أكلها واتموا من جلده قال الحاكم: يا هذا أنت جيتي في ساعة يؤس وأنا غضبان فلا بأس. هات مائة حبة أخرى أضعها لك مع المائة الأولى في آخر الشهر الجاري فأصر اليهودي إلى مغزله وماد بالمائة الثانية فضعها إلى الحاكم ودفع إليه أيضاً قطعة من (قر الدين) فقال الحاكم:

- وما القرض من هذا

- أريد أن تكتب الكياكة الجديدة على قطعة (قر الدين) فلما

توكل بسهولة عند الزوم

ساعة مسافر

وروى حافظ أن رجلاً ركب القطار من الاسكندرية وكان معه صديقاً محملاً فأكثروا من إلقاء الأثقال على الكوساري مستغفماً - متى نصل وأين نحن وكيف نحن وكيف ساعة الخ حتى تضايق الكوساري وقال له:

- أنت قد صيرت من ركوب القطار سد ساعة فداك إن يحل بك

لو كان حالك حالي فاني نصيب ٢٥ سنة فيه

فأجاب السامر بدعته

- ومن أين أنت آبي

قبيل

وروي من باب الانتقاد على جلد سير القطار ان ويلاً طويل
لقامة منهم لينة ركب القطار ومنه نصح تذكرو سفر قفا وأما الكسوي
ورأي حبيب للسافر قال له

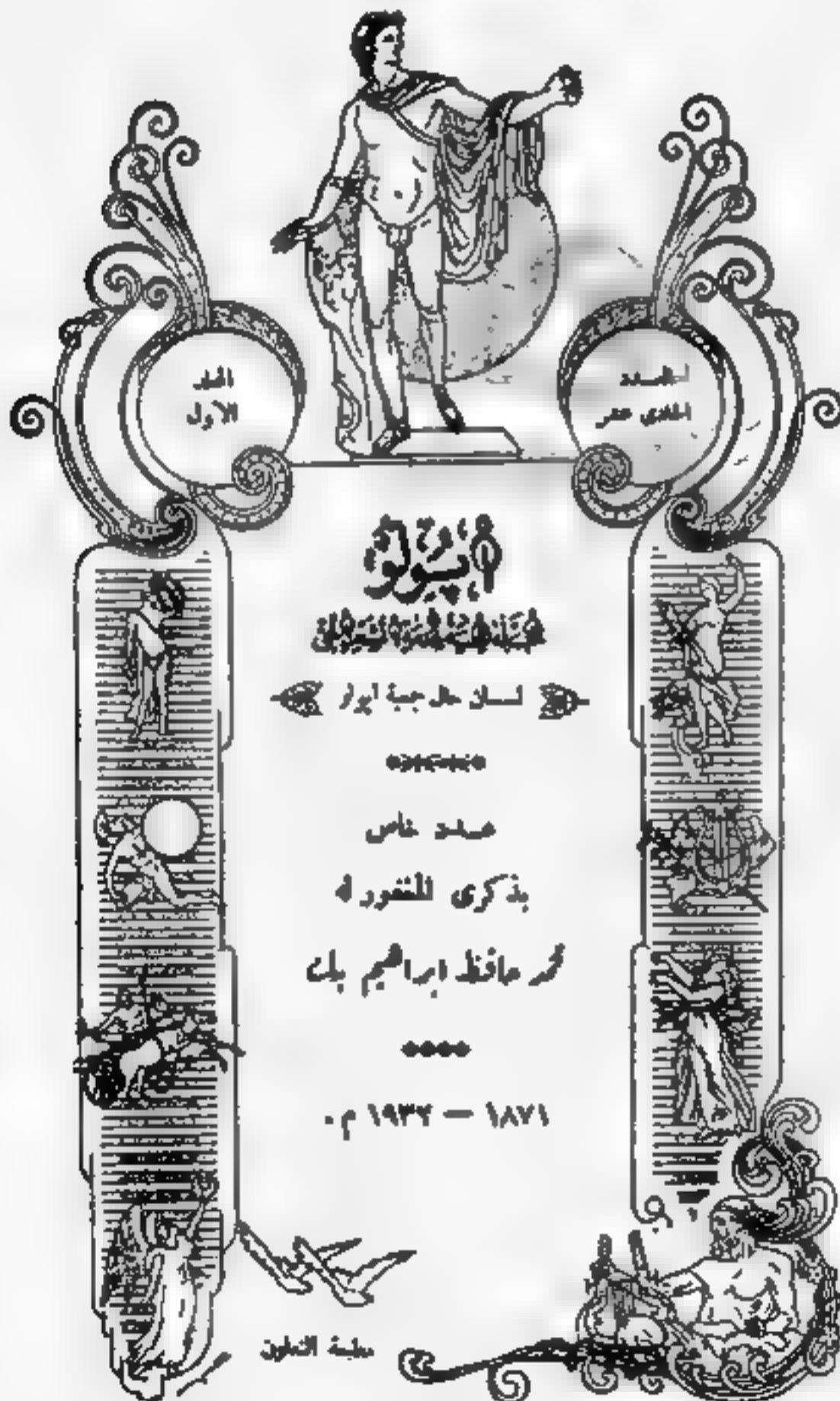
هذه تذكرو يسافر بها الأطفال
— وأنا كنت طفلاً لما ركب القطار

صبري وحافظ

والشهور عن حافظ ابراهيم أنا اكرم من حاتم ولما تولد في القدم

ومحنة الإخول حدث ذات يوم ان كان حالاً في منزله فدخل الخادم
يحمل تذكرو كتب عليها مجهول انه يحتاج الى حية فأرسلها حافظ مع الخادم
مستوراً ولما بساده اسماعيل صبري باشا قد دخل على الأثر يحمل الحية
ولهم الشاعر الأديب انها تيمر من الرئيس الفاضل

بجته مركب



صفحة مجهزة

من حجة حافظ

سبح أرباب

في حيف سنة ١٣٠٥ هجرية كنت طالباً في الجامع الأحمدى بطنطا وقد سافرت في أيام العطلة إلى بلدة القرية، ثم عدت في أول شهر ربيع من تلك السنة إلى طنطا، فإذا بأخواني وأصدقائي يلحدون غنى عن الإجابات جديدهم وقد أسرعوا بتدوين البيه والتدوين الذي باسم الأديب الفاضل محمد حافظ إبراهيم، ولم يمر إلا عتبة أو ضجعا حتى أحسست من نفسي ميلا إليه بحال من الأدب الذي كان يمدني حتى آن ذلك إلى إبرام بآديه وما يشتمل عليه من غرر ولطف محاضرة وبديهة مطاوعة وسرعة حاسر وحضور لادرة.

وكان دأبنا في رمضان تلك السنة أن نصلي المغرب ونكلمه والقرآن معاً ثم نلتقي في صر متفتح ومطالعة الشعر وملازمة في نوادر الأدب وما كلف يطرب المحصور به مما يقف عليه من جيد القريض إلى أن ياتي وقت السجود. ثم سود بعد السجود إلى ما كنا فيه إلى ابتلال الشعر مؤديه ثم يخرج بنس إلى خارج المدينة حتى نصل إلى قرب بلدة فطاعة ثم سود وقد آذنت الشمس بالطول فذهب كل واحد منا إلى بيت ثم نعود إلى مثل ذلك إذا جن الليل.

وكان الذين اعتادوا الطولج معنا إلى ما يخرج إليه ٣

(١) محمد حافظ إبراهيم (٢) محمد علي الجبري أنصدي عمدة الجيرة سابقاً (٣) السيد محمد إبراهيم صلاح التاجر بطنطا الآن (٤) الشيخ محمد إبراهيم البيهومي من مدرسي الأزهر الآن (٥) كاتب هذه السطور عبد الرحاب التاجر ظل هذا دأبنا مدة شهر رمضان في أول شهره يسرنا بفرح جميل الصورة في حديقة مدرسة القريه، فنلقم واحد منا وطرق بحلقة الباب ليأذنه فكان المنظر جبلاً. فإذ بدأ ذلك العمل ثلاث ليال. ولكن جماعة القريه فتوا نسيدهم ذلك لافلاق راحتهم، فلما كانت سبحة آخر يوم من رمضان خرجنا من المسجد بنس وأسرنا نطقاً حتى أتيت إلى مدرسة القريه والظلام لم يفرض خيانه، وما إن تقدم واحدنا لتعريك حلقة الباب حتى عاب جماعة من القلاحى فدأكتهم جماعة القريه فقبض علينا فعلقت حبائلهم بمصعد حافظ إبراهيم عاصر النيل ومحمد علي الجبري أنصدي. أما أنا والشيخ محمد إبراهيم البيهومي فسلمنا لوجلسا الرج وطرقنا مع البيهومي عليه سواد ولما أسما الطلاب وقتاً لتقرر أضرنا إلى أن غشينا البهار ولم يبق إلا انتظار قائدة فذهب بمصر ما بعدها حسرة — وكان السيد محمد إبراهيم صلاح قد تخلف عن الاجتماع معنا في هذه المرة.

ولما كان هذا اليوم آخر أيام رمضان فذهبت إلى بلدة قضاء السيد هناك وقد التقت مع السيد محمد إبراهيم صلاح والشيخ محمد إبراهيم البيهومي على أن يكتبوا إلّا بما يتم من أمر حافظ ومحمد أنصدي حتى وإن يلصقا لي لحناً أمرته، وذهبت وأنا على آخر من الجرم. وفي اليوم الثاني من أيام السيد وقتي تذكرة بوسنة من الرحوم حافظ بك بما تم:

وذلك أنه لم يرتفع القمار حتى ذاع الخبر وتوصلت للتميزات لتصلية مرديا. وعلم كل من الرحومين لباري أنصدي تنظيم طنطا وهو حال حافظ والشيخ محمود الجبري فقبل حملي أنصدي، فدعنا إلى جملة القريه وكلام في هذا الشأن فرسوا بطلائعهم (وكانوا قد ساروا إلى القنيطرة) بصرط قد يسودا إلى المدرسة وينسجمان، فملا ولشهي الأمور بطلائعها.

وي حصل لحافظ في ذلك العهد أن خلفه أغلظ له القول مرة في شأن من العزوين ورجعه، فكتب إلى خلفه:

قلنتُ منك مؤوني إلى لولها ولعية
ففرحُ في ذابحة متوجهة في ولعية

وكان كثيراً ما يشكو الشعر ويذهب سوء حظه ويترجم بأحاديثه من وشي
فويرونيه حمداً — فمن ذلك قوله.

هبتُ لشري كيف مُدَّ ظلالاً وما أثرتُ فيه المسمومُ غزالاً
وللوت ما لي قد لزمه مباحةً وجعلُ مرادى لي أوسد حلالاً
فللموت خير من حياة أرى بها قليلاً، وكنتُ السيد لنصلاً
وقد لويحت عليه هذه الأيلت قبل وفاته فتصعب أن يكون هذا الشعر
مسلماً منه.

ومن آيات ذكاته أنه كان يسمع النقي في بيت خلفه يقرأ سورة الكهف
لو سورة مريم أو سورة طه فيحفظ ما يقول ويؤديه كما سمعه بأرواية التي قرأ
بها النقي.

وكان إذا وقف على بيت لاد أو شعر جرح ينادي: قبل أن يسمعه انساناً
آخر ويصحب ما أتبه، وحسبنا لا يحجبه إلا كل مرتص مطرب.

حافظ الحامى

كانت لنا كم الألية حديثة الرجود، وليس للمعللة فوق مننون، ولا توجد
فهادت حقوقية في طائفة الحامى، ولم يكن نظام الامتحان قد استحدث، فشكل دى
فضية به بعض من وقال إلى وكنت قبل منه.

وقد حضر حافظ من فرقة، فذهب إلى المرحوم الشيخ محمد القيسى الحامى
بطنطا (بأنه فاضل) واشتغل منه في مكتبه، وكان يسافر إلى الحاكم الجزئية
القريه من طنطا وترفع في القضاء ويكتبها.

وخلال حصل بينه وبين محمد القيسى بك ترك مكتبه وترك له هذين البيتين:
جوابي تخلى قد لفرقتك طمناً يباب استاذة القيسى ولا عجا
فقد لي وهو عارلاً قلت له: فإنا نقول: من الحشائر وأحرأ.
فأسف للمرحوم القيسى بك لخروجه وطول استرساله وعودته إلى العمل منه
في مكتبه فلم يقبل.

انتقل بعد ذلك حافظ إبراهيم ليعتقل في مكتب محمد بن شادى بك بطنطا فكتب
منه مدة كان فيها منجماً كل الاحتياط، وكان لمرشادى بك يرى نفسه قد عار على كرم
ممن فكانا يتناذران بالأص وبنظر الحان الأشهر إلى أن خرج حافظ من مكتبه إلى
مكتب عبد الكريم غريم أنصدي فكتب فيه مدة من الزمن يشتمل عنه.
وكتب مكتب عبد الكريم غريم أنصدي وكتب إبراهيم الحامى بك منجورين
ومعهم كان جولة في جملات فبا بعد العهد لاهدى، وكان كثيراً ما ينتقل إلى
مكتب إبراهيم الحامى بك الذي يسمي حديثه وأبه.

مرتبته حافظ

لاستاد وصديقه التقدم محمد بن شادى بك

كان للمرحوم حافظ مولاً فكان قليل الكتابة على يدها، وكان لا يأنس إلى
تدوين شعره محسباً لملائه عن ذاكرته القوية، وقد كان يحيد عارح حله
ظفروه وعلية شعره بيد أنما يحيد حافظاً بشد من هذه الناعمة في
مرتبته البليغة فلوثة لا استندى الملانة وسدغه ورده في الأدب المرحوم
محمد بن شادى بك. واليك منها الكليل كما كتبها، وهي مثال من وفاته الرابع

عشت أن معدوا يربوا كراكا
 كاتنا قد نسينا يوم تنعكا
 اذا سلت يا ابا سادى مطوقة

ذكر الراهل شوقنا شغفنا
 في لاجبة النيل والوادي وشاكبه
 رجع لصوتك موصول بذكرنا
 به عشت قينا نيرا طاب مورد
 أسسى سجايا الفنى أدنى سجاياكا
 نيا كادولك في بر وفى كرم
 أدنى كريم ولا عقب كعتباكا

فضيلة الوطن الفنون قد نزلت
 أسماء مستكة شغلنا عتباكا
 أبديت بيل ندم الحاميه لى
 وكان سرمدك أنى يست مكا
 أجهل ما فصلوا نعتباهم
 متى فقد نضروا بالمد مشراكا
 لم يبق لى قية شبر ما حياي ولم
 ينسج لى القوت لافندا ولا ذكا
 يا ندم من الكدر والنسج كعتبا
 ها انت والمخلد قد جاورت مولكا
 لو لم تكن لك في دنيا كعتبا
 سوى ركن نعتبا جملت رساكا
 مفعلة جنت

رحل بعد ذلك حافظ إبراهيم إلى مصر ودخل المدرسة الحربية وكلب
 محاولا مشي ما يشاء، وطلب ذلك دفعت دعوى على حاكم ميوزي القسدي
 بحكمة شظا الأمانة وحكم عليه بقتل، عظم حافظ قصيدة فهدى للرحوم
 محمد ترميز باشا مستعطف بها على ذلك، فوقعت قصيدته من قس القديوي مرقما

حسنا فأسعد طوره عن ذلك وعينه مبرهنا للأمر أحمد صيف الدين ومحمد
 إبراهيم وشوكر حاتم، وفى سنة مملوكتها عهد الدولة يستولى على مره
 إلى وفاته
 ولما حافظ قد تخرج من المدرسة الحربية سنة ١٩٠٩، وتقلبت في الأحوال
 لأن صله شاعر النيل غير مدافع، فخرج للخدمة والسنة وعرض مصر
 والعربية فيه حيرا

عبر الوهاب النصار

ذكرى الشاعر النيل شاعر النيل وأير الشعراء دراسات ورسايات ومقارنات مديحة بيراج أيمو البيان وأعلام الكلاسيكيين البليد البديعة

جميعا درتها
 اخذ عبتكا

ذكر ياتي عن شوقي

تعرفون أيها السادة أن شوقي
 جدي بكل أنواع التعبد أمداء
 القروية والنيل، غايه وإليه وحده
 يرجع الفضل في جعل القاهرة
 كعبة للأدب المصري لحياته
 وبعد مماته، فهو الذي جعل وفود
 الأنظار العربية تنصب إلى كنانة
 أمه في أرضه، سنة ١٩٠٩ مصر في
 حادثة راية المروية وقائدة الشرق

أحمد ركني بلنا

في التفكير ودراسة النهضة الوطنية بين النشطين بالبلاد
 فقلت صار شوقي إلى، أصار إليه من المجد والخلود

ومن أجل ذلك أدعوكم أيها السادة وأننا أرى روحه ترقف على هذا الاحتجاج أن تظهروا لما ما تنطوي عليه حواصنكم من التمجيد بأن تقفوا ساعدين ثلاث دقائق .

لأن أوجبكم أيها السادة أن تسبحوا لي بتجاهلكم من بعض دكراتي من شوقي في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

- ١ -

أود أن أرفع حائلاً يسيراً من الستار الذي أوشك قطارول الزمان على بعض النواحي من تلك القفيرة التي سطعت في سماء العروبة حيناً من الدهر لا يقل مسدده عن ١٩٠ ١٧٤ يوماً أي من أول أكتوبر سنة ١٨٨٥ إلى اليوم الرابع عشر من مثله في مثلنا الحاضر .

لعلني أتمكن من إرسال شعاع ضئيل على ما أحرزه شوقي من سعادات مترابطة وتوفيقات متوالية ، منذ كان يبتلي العلم إلى أن يبيع بامارة الشعر . سأقتصر كلامي على طائفة قليلة من ذكرياتي عن الحلة (شوقي) في حياة المدرسة وفي مدرسة الحياة .

- ٢ -

فلنرجع إذن إلى سنة ١٨٨٢ وفي التي تشرعت فيها بتحويل الفرقة الرابعة (أي السنة الأولى بالاصطلاح الحديث) بمدرسة الإدارة التي بمصر (في سنة ١٨٨٦) إليها للفرط ، جعلوه مدرسة الحقوق (وهو اسم مغلوط أيضاً . ولذلك يبان ليس هنا محطاً) كانت المدرسة قد انتقلت من مقرها القديم في سراي مصطفى باشا فاصل (بدرب الجمالين) إلى دار البشراوي الباقية إلى اليوم بشارع سوق الزبط (من قسم باب الشعربة) على مقربة من دار آل العروسي ، الذي آلت إلى أحدهم مشيخة الأزهر .

وفي العام التالي أبطل فرج جديده من التلاميذ الحلول محلنا . وفي الذي بعده جاء فريق آخر ممن أسمعتهم المقامير بالانظام في تلك هذه لمدرسة العالية .

من الطبيعي أن يتطلع أبناء الدار بشي من الزهو والحيلولة إلى الطارئين عليهم من أجل الانضمام إليهم .

كان في جملة الزائدين سنة ١٨٨٥ (حتى غيبت فصيل ، هزيل فصيل ، قصير القامة وسيم الطلعة (تقريباً) ، بعيون متألقة (مخفياً) ، وسكنها متقلبة (كثيراً) ، فإذا نظر إلى الأرض دقيقة واحدة ، فقلنا أنه منه دقائق متأدبة ، وإذا تلفت صوب اليمن ، فإذا ذلك إلا لكي يري مصره نحو الشمال وهو مع هذه الحركات للتباسة للتناثرة ، حادياً ، ساكن ، وادع . كأنما يتحدث بنفسه إلى نفسه ، أو يخالج مع عالم من الأرواح . ما كان بلاساقاً فيها تلخذه فيه من الظهو والرج ، ولا يتهاوت مضياً على تلعب الكرة بعد الفراغ من تناول للتغذية ، لو حيناً فتنفس الصعداء لانتها . مواقيت المدرسة .

هذه صورة متصورة لأحد شوقي ، عند أول مهدي في حياة المدرسة .

- ٣ -

كان المرحوم الشيخ محمد البسيوني في البداية من علماء الأزهر المتدوين

أثناء الله بسطة في الجسم والعلم . فكان يديناً طلياً ، وكان قصيراً فوق قصير ، أعني طويلاً مكبراً ، لا تخطئه البسطة البارعة اللادعة أو الساحة للآخر ، وكان يدرس لنا فنون البلاغة في فصيلة حس الصبح في الحادي واليكن والجميع) . أما خارج للموسم ، فكان ياتناز متخصماً ينظم القصائد في مدح الخديوي توفيق كلما حل موسم أو أطل عبد . وكان في الليل إماماً للصلاة ، لإصلاح الفجر . ما لث أن رأى في تلميذه شوقي بواكير البقية وبوادر المواهب الزانية فأشأ الأستاذ يرمي قصائده على تلميذه قبل أن يرسلها إلى الكلية للسنة في جريدة (الوقائع المصرية) وغيرها من الصحف المصرية . وكان شوقي ، بمساعدة التلميذ الناشئ ، يشير بمحو هذه الكلمة وتصحيح تلك القافية ، وحذف هذا البيت ، وتعبيل ذلك الشطر والأستاذ يقتبط بقوله ويترك عند رآه .

وأحسن ما أذكره لأستاذي البسيوني ، رحمة الله عليه ، أنه كان يتحدث بذلك إلينا وإلى الفرق المتقدمة طناً (وفيها أصحاب السعادة منارنا من قضي وأبو بكر يحيى باشا وعلي ثلث باشا وشاكر بك أحمد) . دون أن تأخذه الميزة بالإثم ، لو أن تفرقه الكبرياء للملازمة للمدرس بالسكر الفصل الذي منه الله المدارس .

فهذه أول سادة أحرزها شوقي . على أن الأستاذ البسيوني تحدث بهذا النبوغ الباكر إلى صاحب العرش وأنه أن بين أثولب الصغير أحد شوقي براءة لدارة وذكاء . رائياً وأله خليق برعانه العالية ليكون زهرة بتضوع شذاها في مشارق الأرض ومغاربها .

فكشفت هذه الشهادة من أكبر الأسباب التي حفزت الخديوي توفيق في سنة ١٨٨٧ إلى إرسال شوقي على نفقته الخاصة لإتمام الدراسة العلمية في باريس ولتندية مواهبه الفريضة بما يراه في الغرب من روائع البديع ، وقد تحققت له وبه الآمال . فكانت هذه ثانية السعادت .

- ٤ -

عاد شوقي إلى مصر

فلما جئنا في مدرسة الحياة الكبرى الحارة واحدة ، أو على ما ينزلون في القاهرة (أبناء حنة واحدة) بتاحية الميام في حي الأستاد الحني . وفي اليوم هو في الكلية السنية منذ سنة ١٨٩١ ، وكان هذا في كريات في مجلس النظار ، منذ سنة ١٨٨٩ ، فكانا يسير على خطين متوازيين مولكهما جلايلان في أحيان كثيرة بالقاهرة والإسكندرية ، بسبب العمل الرسمي للربط بعه بعض وقد اجتمعا في أوروبا أسبوعاً كاملاً ، بمدينة حيف (بسويسرا) مع زميلنا المرحوم عمر طي طشو كبل مدرسة الحقوق ، لتثيل مصر في مؤتمر المستشرقين المنعقد سنة ١٨٩٤ . ظهرت له في الخديوي توفيق تلك الأمداح التي سارت بها الأمثال وتنتهي بها لركان .

لكن الله اختار الخديوي توفيقاً إلى حوله في أواخر سنة ١٨٩١ وخلفه ولده البكر دوالي هذه صاحب السمو الخديوي علي الثاني ،

(٨ يناير سنة ١٨٩٢) - وكانت تزعمه إفريقية ! لأنه تلقى العلم في
أكاديمية ترديانوم (ساحل ليبيا) وأمضى زمناً طويلاً في ديار أوروميا
فلم يكن لصاحبه شوقي سوق دابة عنده ، بل أخرج في سلة للمحلات
الذين يصنع عليهم رأي للرحوم محمد بك عثمان جلال ، حينما كتب
على باب غرفة شاعر التدبير إسماعيل : (إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ أَهْلٍ)
هكذا أخفت منزلة شوقي في القلبي ، ومال نجمه إلى الأقول .

- ٥ -

دار الزمان

وذهبت الظروف السياسية والتدبير حياً إلى أن يتدق الأدب
المصري هاد شوقي يتدرج في الرجوع إلى مسكنه حتى وصل إلى القروية
العلية ، بل إلى النهاية التي ليس وراءها علية . فأصبح من أقرب القريين
ومن أصحاب الكلمة السويدة والرأي النافذ .

صار ملجأ الأدياء - وخاصة رولة شعراء - ولكثير من طلاب
المراتب والرتب والأوسمة . فكان إذا قال فعل ، وإذا وعد أنجز ،
والأمر معروف وحاضر في الأدهان .

- ٦ -

كان شوقي يسكن في دار أبيه ، وهي التي انتهت إليها كل الثروة
الصنيعة الباقية من أجداده . فكان في أول أمره يرى من عالم سلطنة
أنه لا يمينه الجاني أو صاحب الملك في آخر كل شهر لمطالب بكرة البيت .
وهذه الممار القديمة لا تزال قائمة ورأى سيد الشيخ صالح أبي حديد في خط
الخطي : « وما بعد ما بينهما وبين ما أنشأه عوالم الناس من كرمه ابن
هاني في للطرية ، نلوا الكرمات الثلاث في البليظة ، إلى حد البلبل
في طريق الأهرام »

وكان يحوار تلك الممار القديمة وجعل من أهل الثروة واليسار ومن
أرباب الفضل الصحيح والوقار الشام ، هو للرحوم حسين بك شاهين
رزقه الله ثلاث بنات ، من حواء الصبابة والأحب والكمال . وكان
الشباب الذهبي (من أبناء الدولة) الذين ذهبت ثروتهم بظلمهم لو قبل
آبائهم الأقرين يتهاونون عليه . فينأون ويصعدون ويقولون لي وللرحوم
محرم بك رستم (مهر صديقي بل أني الأبرار لا أكل ليلبك البناوي)
إن هؤلاء الشهابيين لا يخطبون النيات ، ولكنهم يترقبون الثروة
الطويلة المعروضة التي ستؤول إلى كل واحد منهم حين خرب أو يبد .

وشاء ربك أن يفوز ذلك المجد للفضل بمساهرة ثلاثة من
أفضل الشفة المصرية : أحمد شوقي ، والثاني أحمد بك عمر للنسب
البارع أنزبه المستقيم وثالث الثلاثة المصري للرحوم عطوي بك
وأكرم الخديوي توفيق على مهر شوقي بركة الميرسان عصار حسين

ب. شاعر

هكذا أنعم الله على شوقي منزلة الصالحة بكل صفاتي الحكمة
فاسترح من متاع الحياة البقية ، ومن مصاعب الحياة الأدبية ، فصرع

لاستعداد القيس النودالي ، وتلقى الإلهام الرائي ، حتى تفرد بالبراعة
التي ليس بعدها براعة وأثبت لمصر ، ولجده ، مائة حساً

- ٧ -

من الساعات التي أنعم الله بها على (شوقي) مساندة لم يشركه فيها
شاعر آخر . لم يبع أحداً ولم يقل جبراً ، وكان من أكابر أنصار
العروبة ومن أعظم خدام الإسلام . بذلك تعلق فصاله وشهد موافقه
وهو أمر يخرج عن دائرة هذه الذكرات ، فأترك الكلام عليه لغيري
يدأني لا أرى بأساً بالإشارة إلى القصيدة التي تقرب بها إلى الله
تعالى وإلى الرسول المصطفى عليه الصلاة والسلام . فقد نظم (نهج البردة)
وترجها عن خرافات القصاص وأكاديب اللداح .

طالما عارض الناس (بردة) البوصيري في القديم وفي الحديث بمئات
ومئات من المنظومات . لكن الصمت في هذه (بردة) وحدها إلى
الآن ، على أن قصيدة شوقي ، وإن لم ترجحها من مكانتها ، فإنها قد
بالت شرفاً ليس له نظير . فلك بأن الأستاذ الأكبر الذي انتهت إليه
وه سلطة الحديث النبوي في مصر ، الشيخ سليم البشري مع جلالة
قدره ومهوه كره ورفيع مقامه ، قد قول بنفسه وبقلبه شرح
هذه القصيدة . وقد صاغها شوقي وهو لا يزال في سن الفتوة وطراوة
الشباب لكن براعته فيها جعلت شيع الشيوخ يرف فضلها ويقدر
ظها ثم يتوفر على شرحها . وما رأى الناس لذلك مثيلاً قبل شوقي

- ٨ -

هند ما جلس للنفور له السلطان حسين كامل على عرش مصر ،
كان السواد الأعظم من أبنائها يعاديه لا لشيء إلا بسبب الظروف
السياسية التي أحطت لارتفاعه إلى الأوبكة . ولكنه مالبث بكفايته
وحسن سياسته أن جعل كل من في مصر مخلصاً له ولولائه ، يترغم بهامده ،
وبأسف على أن ولايته للأمر جاءت عند الانزباب من نهاية مصر .
ولذلك من نعم الله التي لا يظفر بها إلا الأقل من القليل من الناس
إلا شوقي . فقد كان أشجع إنسان بمصر في ذلك العهد المشؤم .
باعتواف والأحوال ، والذي كانت السلطة العسكرية البريطانية قابضة
فيه بيد من حديد على كل التواصي والأفهام ، بل على الأسكندر الأوهام
قد صارح شوقي السلطان حينئذ ، كان موضوع التماس بين كل
ثنين يلتقيان ، إذ أرسل إليه قصيدته المشهورة التي شار فيها إلى
الحالة القائمة بقوله : « إن الرواية لم تتم مصولا »

وهي التي يقول فيها :

أأحسون إسماعيل في أبنائه . ولقد ولدت باب إسماعيل
قامت قيادة السلطة العسكرية البريطانية هذه التدبير وتوحشت
خوفاً من انتشار بقعة الزيت في رقعة مصر بسبب هذه الصيحة الشوقية
التي كان لما أثر جيد في النفوس ووقع فعال في القلوب
فأمرت بتعبه . وتعبير الأدبني مقادماً

فكان في عمل السلطة إنساناً له وقشر والعروبة ، من حيث

تدبرت الإساءة وإساءة النور

من هناك كاتبني شوقي يطلب كتباً يستعمل بها على تصرف مجد الإسلام ونظر العروبة في الأندلس، فبادرت وأرسلت إليه (نعم الطيب) و (المعجب بن خبص أحيار للرب) و (فلاند الغيان) وأيضاً كتاب رحلتي (السفر إلى المغرب)

ماد أقول عن دهشتي بعد أسبوع ؟ أماد لي قريب العسكري تلك الكتب ومنها كلمة فيها ملاحظة على أن هذا الصديق من مؤلف بالحكومة قد لا ينسق لأحداث الوظيفة !

وبعد ذلك يومين أو ثلاثة ، حاد في الصديق أحد بك عمر ، عدل شوقي بك ، لا توصل إلى المرحوم رشدي بلشا حتى يسمي عند السلطة في عدم إعادة المال الذي كان أرسله إلى شوقي ليحضره في بلاد القربة فسكتها كانت تريد أن يحكمه شاهر الشرق فدم تروته الطائفة ، وأن يوت هو وأولاده من الجوع في بلاد الغرب !

وشاء ربك تكبيل مسامي رشدي بلشا بالنجاح ، فأخذ أحد بك عمر يبحث بشي من مال شوقي إلى شوقي في مناه ، ولكن في أوقات مدمرة ، ولكن بتأثير ممدودة

- ٩ -

لا أريد أن أقصد هنا عما كان المرحوم السلطان حسين يواليه به من أسباب الخفاوة والافتقار ، حتى إنه ينتظري بمثابة مستشار في لكرجته النبية ، صاحبة السوسيد في الأميرة لندوة هام ، لكنني أقصد من أمر يخص المرحوم شوقي أيام مناه .

فقد كان السلطان حسين يدعو الدين يستخلصهم لوجه ، فرائد وجاعات ، لتناول النداء منه من حين إلى حين بلسه سرلي عابدين . وحسبي أن أقول إنه بعد الفراغ من الطعام ، نفضل فذهلت إلى تناول القهوة باليهو الكبير ، فجلس في الركن الشمالي الشرقي ، والمرحوم محمود شكري بلشا الكبير على يمينه ، هو صاحب هذه الكريكات على يساره . أخذ يتحدث عن النهضة العلمية وعن التطور في الحركة الأدبية .

فاستمرض الزلي الذي حدث في الصحافة وفي الأقاليم القومية . ودار الكلام بنوع خاص على المرحوم إسمايل صبري بلشا وعلى ما أوتي من الفتح في هذه الأبولب التي جعله إمام الناطقين في كل فن من فنون العهد القديم ، وفي كل مطلب من مطالب العصر الحديث .

ثم سألتني - رحمه الله - عن ترجمة كلمات كثيرة ، ومنها كلمة Kentalia قلت له : إن هذه الصيغة قد استعملتها القوم بمعنى خاص يقاربه في العربية نزلنا (ذهنية) (عقلية) .

وحينئذ انتقل إلى الكلام من طرفة الصبح عند شراء الإبريق ، ثم سألتني : يوجد بين العرب الآن من في قدرته أن يلتصم مع هذه العقيلة الجندية وهذه (الذهنية) الحديثة ؟

قلت : إن هذه اللزجة قد تفرقت في كثير من شرائع العصر ولكنها تحتمت كلها في شوقي

وهنا ظهرت لي إشارة من المرحوم محمود شكري بلشا ، فتشجعت بها على المضي في الكلام ، وقلت لولانا السلطان : إن شوقي من تزدان يوم الدول ، وإن مثله لو كان في زمان الخلفاء فتخاطبته دمشق وأقداد وقرطبة . فذكرت القصائد من ناحية شكري بلشا . . . بالواقعة للطائفة فاندست أفتنى بمجلس شوقي ، وبما أفاضه على العروبة والإسلام من ثقافته ، وبما منحه لشعر والأدب من فضائله ، وأن هذه وهذه حسنات بلديات وآثار خليلة .

وهنا ترجمت الإشارة للريقة للقيمة من المرحوم شكري بلشا . فبادرت المبحوم على الموضوع ، سيما وقد آمنت من السلطان ما يشعر بالرضى والقبول . فقد التزم الإطراق والإصفاة في سكوت وسكون . وهكذا تبادلت حتى انتهت إلى كلمة فيها جرأة . - شخصي عليها ما رأيته من مؤلف السلطان . فقد قلت ما سمعته بالاختصار .

أصبح أن تبلي مصر محرومة في عهدك السيد ، من بلديا القريده وأن يعرف هذا الطائر القريده الوحيد بمناحيه على قرطبة وطبيلة وعلى إشيلية وفرطلة ، بعد أن خرجت منها العروبة غروج الأرواح من الأبدان ؟ أنت الذي ترققه الثقافة العربية والقومية المصرية من ابن إسمايل ومروى النيل أن يعمل بالخطبة الكريمة التي رسمتها أريجته النبيلة لنفسه التي صاغها الله من الخير فجبره جيبه إلى القاهرة دونها المجمع في أثواب شوقي .

وهنا تذكرت الإشارة وقولت القصائد من محمود بلشا شكري . فأنذرت أنني قد أكون تجاوزت الحد ولكن السلطان ما زال مصباً ، كأنه يطلب للزبد من الكلام . وماذا عسيت أن أقول بعد أن استوجبت كل ما في الصدر ، بل كل ما يجيش بالخطير ؟ فبقيت ساكناً منتظراً تحول الحديث إلى موضوع آخر من السلطان نفسه ، أو صدور إشارة بالأصرار .

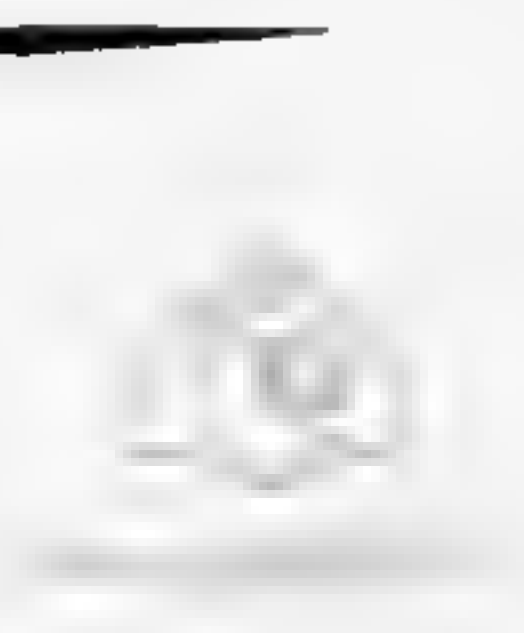
وقضى ربك بالخلاص من هذا للأزق ليدبره بصورة ولعب السلطان خوفنا ثم قدمت قبيلت هذه الكريمة وانصرفت

وقابلت في الزددة الصديق للفصال أحمد بك إحسان . وفي ألامره عن نفسي بمعادته ، وأتممت الصداقة غروحي من ديك اللومع ، إذا بالمرحوم شكري بلشا يهول ورائي . ثم خلق بينناال جهنمي على اندفاعي في قريظ شوقي رغم الإشارات التحولية التي كان يهديني من حين إلى حين لتحييت من علواني في الحديث ، لم يكس من سبيل للاحتدار إليه سوى أن السلطان كان مصعباً بدم الإسماء ، وهي مهنت من إشارتك أنك راض عن صديقي بدم الرضا ، بل إنك قد تكون قد سبقتني إلى تفرير هذه الحقيقة ، فهذا عذري ، وما فعلت سوى نصيح السلطان بما انطوت عليه سريري واستقر في صدري

لست أدعي أن كلامي كان له أثر في نفس السلطان . ولكن الذي أعرفه أنت الله سبحانه وتعالى جله يصعب حمنة كبيرة إلى حسنة الكبيرة ، فأصدر أمره بعد أيام إلى المرحوم رشدي بلشا ليخبر باسمه الكرم في السلطة في إرجاع شوقي إلى وادي النيل . وقد كان .

فأليمة الصبيحة بشروطها المشيرة شرعاً وسياسة ، قد اتفقت في كل بلاد الشرق - بل وأيتا الخلفاء في ثانيا التاريخ يتلقفون هذه القلب وهذا للتصيب بطريق الرواية - يضاف إليها صيغة صورية لبيحة ، إلى أن اتفقت هذه الصيغة الشكبة أيضاً باستيلاء السلطان سليم العثماني على مصر وملحقاتها واعتصامه الخلافة في أواخر القرن العاشر للهجرة .
ثم تأدت السون وتوالى القرون إلى أن أتاح لطفنا أن نرى البيعة في أعلى مظاهرها ومعانيها ، وعلى أكل مشاهدتها وبجاليها في الحفلة النادرة للنال التي تولد للشرآة إليها من سائر الأنظار وبأجراً فيها شوقي بك
ذكره ١٢٠٣

أكبر معادة نالها شوقي ، بل معادة السلطات التي أقامها الله عليه في الثروة والجلال وكل مطالب الحياة ، أن الشرآة للشاعر في كل زمان ومكان قد اتفقت كلتهم في جميع أنظار العروبة وفي عصرنا هذا على تعجيد شوقي ومبايسته في حياته بالإمارة عليهم - فصار يأنزلهم جميعاً (أمير الشرآة) حقاً وهو نفسه لم ينله قبله إنسان من هيات عوحيات ، أن يتجدد مثل هذا الحادث في مستقبل الأيام



دراسات نقدية

أولاً: الشعر

الطبعة الأولى من الشوقيات ١٨٩٨

(الطبعة الأولى)

عدد ١٠٩

مكتبات الجديدة

جميع الكليات والبرقيات الجديدة التي
تحتلها الآن في مصر (أو في غيرها)
والبرقيات التي لا يوجد فيها شيء أو
التي لا يوجد فيها شيء أو
التي لا يوجد فيها شيء أو
التي لا يوجد فيها شيء أو

مِصْبَحُ الشَّيْخِ

مجلد جديد من الطبعة الأولى
(مجلد جديد من الطبعة الأولى)
(مجلد جديد من الطبعة الأولى)
(مجلد جديد من الطبعة الأولى)
(مجلد جديد من الطبعة الأولى)

في الاشتراك

١٠٠ نسخة من الطبعة الأولى
١٠٠ نسخة من الطبعة الأولى
١٠٠ نسخة من الطبعة الأولى
١٠٠ نسخة من الطبعة الأولى
١٠٠ نسخة من الطبعة الأولى

مصر في يوم الجمعة ٢٧ ليلة سنة ١٢١٧ الهجرية ٢٧ ليلة سنة ١٩٠٠ ميلادية ١٩٠٠

شعركم خلية

أمر بهيأتك لأممكم كائنك

الانتقاد قائد الاجتهاد والاحسان
ورائد الاجادة والاتقان وهو للانسان
بجزلة الصيقل قصورهم والصيرف قدورهم
ولولا النقد لما امتاز الصريح من الفاسد
ولانين الخالي من العاطل ولو قبل للانسان
في كل محل بطله احدث وانصبت لوقفت
الناس في سبيل الاحسان ولم يمتدوا الى
مواضع الخطأ ومواقع الزلل
ولا يكون الاحسان ظاهراً متلبجاً
والاتقان واضحاً متافقاً الا عند اطلاق
الانتقاد وصدق القول وقد كان الرجل في
امال دولة الصحابة ومن مقام الادب
اذا انشأ رسالة أو نظم قصيدة عرضها على
عقاد الكلام فاستمعوا منها الحسن ونههوا
لي القبيح ويحذف منها ما لم يرضوه ويرجع

الى نهديه ونقجه فترسخ به ملكة
الاتقان، اذكر عليه الانتقاد حتى بلغ كثير
من الشعراء أنهم لم يذكروا ليعرضوا
فما ندمهم على ممدوحهم لا بد أن يفتقدوا
وبرضاها من كان مكلفاً على أبيهم بوظيفة
الانتقاد من أساتذة الكلام وجهازة البيان

وهذا أو تمام ونهايك يسألو قدره في
الشرف قد وعد على مبداه من مظاهر وهو
مخراسان قدحه وكان عداقه لا يميز شاعراً
الا اذا رضى أو العيب ولو سجد الصبر
وكان على بابه الانتقاد الشعر وكانا ربما
أسقطا القصيدة بحملها اذا لم يرضها البيت
الواحد منها فقصدها أبو علم وأنشدتها
للقصيدة التي أولها

من حواذي يوسف وسواجه

فترما فقد أدرك السؤل مطالبه

فلما سما هذا الانتقاد أسقطها

فألها استتمام النظر فقرأ بقوله

وركب فاطراف الائمة مرسوا
على مثلها والابل تسطو غياجه
لأمر طيبهم ان تنم صدوره
وليس طيبهم ان تنم هواجه
فاستحسننا هذين البيتين وأبانتا أخرى
منها وهي
وقتل نأي من خراسان جاشها

فقلت املئني انضب الروض مازنه
الى سائب الحمار بيضة منصفه
وآمله عاد عليه مساله
فصرنا القصيدة على صداقه واخذ
له الجائزة طيبا

كذلك كان انتقاد الشعر والأدب
في ذلك العهد بهذه الملة العريقة من
الاهل والاهتمام به راحت سون الادب
وصفا جوهري الشعر

ثم انك اذا التفت الى حال العربيين
اليوم وجدت الانتقاد عندهم انعم

الآلات لتقدم العلوم والفنون وأعمال
المخترعات والمبتدعات فلا تخلو جريدة
عندهم من عاملين موطنين أو غلاة
أو أربعة لا انتقاد ما يكون له قيمة من
ألف أو تصنيف أو ابتكار أو ابتداء حتى
لن المؤلف الذي لا يتقدم تأليفه مستند
منهم يد نفسه ساطع القزعة بين أقرانه
ومن نكده الدنيا على الأدب في مصر
أن أبواب الجرائد فيها لم يفتنوا يوماً إلى
هذا العمل الناصح بل جعلوا يدتهم القتالي
وسوء الذبابة في مدح ما يظهر في الوجود
من رسالة كاتب أو قصيدة شاعر أو تأليف
مؤلف أو تريب مريب يقطع النظر عما
ذا كان ما يمدحونه أهلاً للمديح وجديراً
بالثناء ونسوا أن هذه العادة يخرج منها أرباب
مذمومان أحدهما أن مدح الرجل
في وجهه (وهذه عادت الجرائد مدح في
الوجه) أمر غير مرضي طالما نهي عنه
الناهون وحذر منه المحذرون قال عليه
السلام وإذا مدحت أخاك في
وجهه فكانت أضرار على خلقه موسى
دمية وقال صلى الله عليه وسلم لو مشى
رجل إلى رجل بسيف مرهف كان جبراً
له من أن يشي عليه في وجهه وقال أيضاً
لرجل مدح رجلاً في وجهه وفرت الرجل
مترك الله ووجهه لمدح المدح أنه يشأ
عنه إعجاب المرء بنفسه واختاره محذركه
مبدي كل شيء في نفسه حسناً وعلى
بباطل اغتيالاً وعصباً قال سفيان بن عيينة
رأه محبوباً نفسه يسري أن أكون
من الناس مثلك في نفسك وأنا أكون من
نفس مثلك ضد الناس فتشني حقيقة ما قدوة
ذلك الرجل ثم تحي أن يكون طرفاً بيوب
نفسه كما يعرف الناس محبوب ذلك المسجب
بنفسه وقالت الحكمة حب المرء بنفسه
أحد حساد خلقه ومن رضي عن نفسه كثر
الساخط عليه وزيد على ذلك أن المدح

يستغني عنه الاحسان والافتخار والامانة
والاجادة فتقدمت عن العمل ويكتفي
بالدرجة التي وصل إليها متظلاً بظل
ذلك المدح ومن كلام عمر رضي الله عنه
« المدح هو الفج » قالوا لأن المدح
ينقطع عن الحركة والعمل وكذلك
المدح يفتقر من العمل وقول قد حصل
في الصلوب والنفوس ما استغني به عن
الحركة والجهد ومن أمثال الخرافين « إذا
صارك صيتجيب المصداقة كسر منحك »
وثاني الأمرين المذمومين أن المدح
على حسب هذه العادة غش فتنس من
لا يشكفون تب الفكر فيما إذا كان العمل
يستحق المدح أولاً يستحقه فيستمدون على
أقوال المدح ويشغلون عن قيمة المدح
في نفسه وكلا الأمرين تقرر بالناس لا يفتنى
على فيه من المهر على العلوم والآداب

ولما كان حشرة الشاعر الأديب
أحمد بك شوقي عزيز القزعة مدناً نحب
له التقدم في الأدب والتميز في الساليب
البلاغة لما تأتته فيه من الذكاء وحسن
الذوق والاختيار الفطري على حجة الشعر
وكنا نشي له أن يكون شعره كله لؤلؤاً
لا يخالطه حصى وذهباً خالصاً لا يشوبه
بهرج وكان الانتقاد كما قدمناه وكما ينهيه
خبر وسلطة إلى الاحسان والافتخار
والاجادة والاصابة لا بدع ان اعتراضه
سلوك هذا السيل سيل الانتقاد على
ديوانه الذي اهدى النسخة منه غاية
به واعتراقاً بغيره ولم تقل به ما فعله
شبهه من الطبوعات مما لا يستحق في
ظرفاً الانتقاد فلا يكون له حبيب عندنا
الا الكوت طه ونحس لانك ان
حضرة الشاعر الفاضل وهو العالم بجزية
الانتقاد في الشرق والغرب لا يد إلى يقبل

ذلك منا أحسن قبول ويتبع هذه
الحكمة البائنة والموعظة الحسنة: أمر
ميكياتك لا أمر مضحكك
وسيتبع الانتقاد

تجولات خلية

في أمر ميكياتك لا مضحكك

قل لا فلاحون مالك تعاوض سقراط
في أقواله وأنت تحبه قال أحب سقراط
ولكنني أحب الحق أكثر منه وعلى ذلك
بدأ في ما بدا لنا الكلام عليه من ديوان
حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك ونسأل
الله أن نكون من الداخلين في من استغفر
الله لهم في آخر مقصدته بقوله : « وأنا
أستغفر الله لي ولأهلي وأني ينظر إلى
هذا الكتاب بسين الكريم المتجاوز أو
المتقدم المدل »

صدر الشاعر ديوانه بخدمة طوية
نكلم فيها عن الشر ومن نفسه، أما المقدمة
من حيث صناعة الانشاء ومن حيث اللغة
فأما نخل على أنه شاعر لا تأثر وتدل على
أنها كانت تحتاج إلى إعادة نظر فتتبع
والنصحيح ولو أنه كان يحسب الانتقاد
حساباً ولم يستند على الاطرار والمدح وحده
من أولئك الذين يدهون أن الانتقاد مما
يقطط الهمة لكان تأملها بنفسه مرة بعد
مرة لو كان عرضها على من يتحدا له
ونحة الانسان بنفسه محبة للخطأ

فإذا نظرت في الصحيفة الأولى وحدها
وجدته يقول فيها عن الشعر : « قاله امرؤ
عقيس واصفاً ما كيارضحا وكيارناسياً
وغازلاً والتنازل هنا من قولك غررت
الرأة القطن والكتان وغيرها من باب

ضربها فزلا مده وقتله خطافا. ولا
يكون امرؤ القيس مغارلا. الا اذا كان
غزل اسراس الكنان في قوله
عياك من ليل كان نجومه

بكل منار القتل شدت يذبل
كان الربا ملقت في مصابها

باسراس كنان الى صم جندل
اما اذا كان غرضه الغزل محركا فلا
بأنى اسم القاعل منه مارلا وانما يقال
رجل مثزل وغزل ككتف وغزبل
وقال في الصحيفة غسها عند كلامه

على قصبة أبي فراس
أراك مصي الدمع شيتك الصبر

اما قمرى نهي عياك ولا أسر
ولبت الا قدما توحد ملكا
وتشابت جواهره ودق نظامه تناوت
فيه ملكة الدربي وسليقة الشاعر على حسن
المكابة. وكان الصواب ان يقول بسليقة
العربي وملكة الشاعر لان الملكة لكل
ساس والسليقة للعربي خاصة قال بعض
شعرتهم

وامت بنعوي يلوك لسانه
ولكن سليلي أقول فأعرب

وفي الصحيفة غسها خطاة من حيث
التاريخ إذ قال: «أما بعد فاذل لواء الشعر
مفودا لأمر العرب وشراهم». وأمر
العرب وأشرافهم كانوا يمزول من نظم
الشعر وكانوا يأخون من قوله ويمدونه
«ير لائق بمقامهم». وحكاية حبر
شهره وهي «عضب على ابنه اسري»
القيس لما سمع انه ينظم النمر فأمر خادما
له ان يذهب به ليقطه ويأتيه جيفة لماره
على قتله فرحم الخادم لسلام قدسه في جبل
ورجع الى مولاه بسبي ظبي. وأما ما نقل
من على عليه السلام من تلك الاشعار
فكذب عليه

هنا من حيث القصة والتاريخ في
صحيفة واحدة وأما من حيث الكلام من
الشعر فلك ترا في المقدمة مضطربا متافضا
فتارة يرفع الشعر العربي الى درجة عالية
كقوله:

«وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في
شعره. وبومي تجارب الحياة في منظومه
ويشرح حالة النفس ويكاد يتال مرورتها
ومن تأمل قوله من قصيدة

فلا هطت علي ولا بأرضي
سحاب ليس تنظم البلادا

وقابل بين هذا البيت وبين قول
أبي فراس

معتني بالوصل والموت هونه
إذا مت غلاما فلا نزل القمل

نظم نظر الى الاول كيف شرح سنة
الابتداء ويوضح في اظهار رقة النفس للنفس
وأنطاف الجنس نحو الجنس والى الثاني
كيف وضع عبء الآخرة وغالى بالنفس ودأى
لها الاختصاص بالنفحة في هذه الدنيا يعيش
فيها جانية ثم تخرج منها غير آسبة علم ان
شعره للعرب حكيم لم تنزب عنهم الحقائق
الكبرى ولم يهتم بقرير البادي العالية وانهم
أقدر الامم على تحريها من الاذهان
واظهارها في اجلى وأجمل صور البيان»

وتارة ينزل بالشعر العربي الى أدنى
درجة فيقول:

«اني قرمت أجولب الشعر وأبلا أعلم
من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد لملهي
غير حوارين الموتى لا مظهر للشعر فيها
وقصائد للأحياء يمدون فيها حذو القدماء
والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر الا
ما كان مدحا في مقام حال»

ثم قال في موضع آخر عن الشعراء

حتى من آخر المتأخرين:

«والا قن دواوينهم ما يخلق أن يكون
المثال المقتدى في شعر الاسم كإن الا حنف
مرسل الشعر كتباً في الموى ورسائل
ومتخذة رسلا في الموى ووسائل وكان
خفاجة شاعر الطيبة ومجنون ليلاها وواصف
بداثها وحلاها وكالباء زهير سيد من
ضلعك في قول وبكى وانفج من صلب
على الاحبة واشتكى وحسبكاه لو جنم
ألف شاعر يمزهم ألف مار على ان يخلو
شعر الباء أويأ توابشني سهولته لا صرغر
منه وهو كما هو»

ومن كان نظره في الباء زهير ورأيه
فيه هكذا كيف يكون رأيه في شعور
الشعراء كسليم بن الوليد وأبي تمام
والبحري وابن الرومي والأرجاني. ثم
هو بعد ذلك ينزل بالشعر العربي الى أن
يقول:

«ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها
نور السيل من أول يوم وعلمت أنني
مسؤل عن تلك الحببة التي يؤثها الله ولا
يؤثها سواه وأني لا أؤدي شكرها حتى
أشاطر الناس خبرها واذا كنت أعتقد ان
الاعلم اذا تمكنت من أمة كانت لباني
بافها كالأفوان لا يطلق نقاؤه ويؤخذ
من غلب طراف البان جعلت أبحث بفضائه
للديع من أوروبا مملوءة من جديد المساني
وحدث الاساليب بقدر الامكان»

وهنى هذا انه وجد دور السيل الى
الشعر العربي في أوروبا من أول يوم وأنه
وجد في مصر ثوبها كالثمان لا يؤخذ
الا بالبلبة فمال عليه بفضائه على الاسلوب
للعربي الجديد الاوربي لانه تلك الاوهام
التي تمكنت من الامة العربية

وهذا أعزب ما روي لان الشعر

أناظ ومما قال جوع الى الحرية والاخذ
من أهلها واجب من جهة الاقناظ أما من
جهة المعاني فقد طالتنا ماقدونا على معالته
من شر القريبين فلم نجدهم أطول بأنا
من الشريقين في المعاني بل الشريقون
يخوفونهم فيها وهم الى الآن لا يزالون في
المعاني مبالا على البوابين والقرس والعرب
يتعلونها ويزيرون بها أثمارهم وأما من
جهة المواضيع الشعرية والثغني بالمطيمة
ووصف الكون مما يشهد اليه في مقدمته
فهو يشهد نفسه . ان شعراء العرب حكماء
لم يرب منهم الخفاث الكبر ولم يربهم
تقريب للمهادي المالية وانهم أقدر الاسم
على تقريبها من الاذهان واظهارها في اجل
واجل صور البيان . وقد قال شعراء الشرق
ما قالوا في هذه الابواب فاعلى الشعراء
الجديد الا أن يتصفح دواوينهم فيجد فيها
ضائقة التي يشدها فان رأهم قد قاتهم
نسب أو اغفلوا بأبأ في الشعر لم يقتنعوه
ببقره وليتبع به أهل زمانه ولكون
والطبيعة امامه في كل زمان ومكان وهو في
غنى عن التطرح بالشعر العربي الى أرض
أوربا ليستثير بنور هذا ويحتفي الصراط
المستقيم بها

هذا ما رأيت في القسم الاول من
مقدمة الديوان وسبقته بما نراه في القسم
الذي خصه الشاعر الفاضل الكلام من
نفسه ونحن لانشك في انه يحمل كل كلامنا
في هذا الباب على أحسن محل فافرحنا
الاخدمته وخدمة الادب معه وهو
الادب خير مساعد ومعين

شعرا خلية

أمر بكياتك لامضحكك

من الاقوال المأثورة - أعوذ بالله من
قوله أنا . و

Voulez-vous qu'on dise de bien
de vous : n'en dites point.

إذا أردت أن يثنى عليك فلا تثن
على نفسك .

سلك الشاعر الفاضل في مقدمته في
الكلام على نفسه مسلكا لم تتركه الشعراء
من قبله في دواوينهم بل كانوا يتركون
لغيرهم الكلام فيهم وماذا ما رأيت من
المؤلفين في كتب العربية أنهم اذا أرادوا
الكلام على أنفسهم فلا يشككون الا من
أصولهم في الادب لان أصولهم في
النسب فيذكر الواحد منهم من أخذ
ومن ثنى وعلى من قرأ وماذا حظ . أما
الشاعر الفاضل فقد ذكر نفسه أصولا
أرية في النسب ولم يذكر له أصلا واحدا
في الادب لذا قال أنا اذا عربي . تركي .
يوناني . جركسي بجدي لابي . أصول
أرية . في فرع مجتمعة .

ليس على الله بمستنكر

أن يجمع العالم في واحد

وكل من قرأ كلامه في مقدمته يراه

يدور على أربة أشياء الزهو . والسهو .
والخسر . وسلامة اليه .

فن قوله في الزهو « مندي الى

لقرين الاول ان من يمرض صورته على

الناس كمن يمرض وجهه عليهم وأعوذ بالله
والحسين أن أكون ذلك الرجل من أن
سودني ماعشت بينهم ينظرون اليها ظا
مت فيأخذوها من أهلي اذا جدد بهم
الحرص عابها . وللاخرين أقول اني لا أزال
في أول الشاة وأن حياتي لم تحصل بسد
بالجانب ولم تمتلئ من الفوائد والمصاب
حتى أحدث الناس بأخبارها لكى لا أبقى
بيومي الآتي وأخاف بيدي رجوم الظن
وخالات الاحاديث

هذا هو الزهو المصاحف وصور الملوك
كما لا يخفى في أيدي الناس وصور العلماء
والشعراء في هذا العصر في صدور كتبهم
ودواوينهم . وتكفنه بحر من الناس على
صورته بدمونه من ذلك الزهو أيضا .
ومن قوله في هذا الباب لي ذكر
جده وجده (حتى توفي جدي وهو وكيل
لحاسة الخديوي اسماعيل باشا فأمر بشل
مرتبته برتبة الى أركانه وأن يحسب ذلك
معاشا لا اصنافا) وقوله حاكيا عن نفسه
في المدرسة التمهيزية (فكنت التلميذ
الثاني لهذه المدرسة وأنا في الخامسة عشرة
وكان ناظرها المرحوم صادق باشا حين
قد حصل لي من النظارة على المجانية بوجه
الاستثناء لامن حاجة اليها)

ومن الزهو أيضا قوله (أخذتني
جدي لامي من المهد وهي التي أربها في
هذه الجموعة وكانت منسمة مرسدة
مكفنتي لوالدي وكانت تحبو علي فوق
نوحها وترى لي غايل في البرصرجوة .
حدثني أنها دخلت بي على الخديوي
اسماعيل وأنا في الثالثة من عمري وكان
بحري لا يتزل من السماء من اختلال
أصابعه فطلب الخديوي بدرة من الذهب

ثم ثراها على البساط عند قدميه فوضعت على الذهب اشتغل بحمسه وذهب به فقال خذته اسنى معه مثل هذا فانه لا يلبث ان يمتد النظر الى الارض قالت هذا رداء لا يخرج الا من ميدلتك بامولاي قال حتى به لي متى شئت اني آخى من ينثر الذهب في مصر

من كان طيب عيبه لساميل وصيدلته خزان مصر وهو في الثالثة من عمره لا يدع اذا كان الزهر قرب صباه ورفيق حياته

وختم باب الزهوفه ضد الكلام من وفاة أبيه وكانت وفاة والديه من نحو ثلاث سنوات فكان لي حياء أن وجدت بين أودافه شيئا كثيرا من مشقة منظري ومشودي ما نشر منها وما لم ينشر قد كتب عنه بالخبر واليهض الآخرا بالخاص والكل خط يد المرحوم وقدلته في ورقة كتبت عليها هذه العبارة، هذا ما ينشر لي حبه من أقوال ولدي أحمد وهو بطاب السلام في أودافه فكانت كافي أراه . واني آسره أن يجده ثم ينشره للناس لانه لا يجد سدي من ينشر بشؤنه وربما لم يوجد بعده من ينشر والآداب

على هذا الشاعر في رأي أبيه خاتم الشعراء والادباء

ومن باب السهو عن حسن التمييز قوله من أبيه في مناقب جده ثم تدلوا لا بام . ومناقب الولاية الاخام . وهو يعتقد المراتب العاليه . ويخطب في المناصب الساميه . الى أن أقامه مسجد باشا امينا للمكمارك لمصرية فكانت وفاته في هذا العمل من زوارة صبة بددها أبي في (سكرة شباب) ثم طلى بسله فيرغام ولاهروم ومشت في ظله وأما واحده اسمع بما كان

من سعة رزقه ولا أراي في ضيق حتى تدب لك السعة فكانه رأي في كاري لخصه من قبل ان لاقتات من فضلات الموتى

سكرة الشباب بأزاء ضياع المال من ولده سهو من حسن التمييز كان يحل لده منه وتسيره عن الارث بفضلات الموتى سهو ايضا من حسن التمييز جز مجاه على الراثين لأن الارث رزق من الطهر الارزاق منذ خلق الله آدم فلا يقال لثني وراثت مالا ولا ملك وراث ملكا انه يثقلت من فضلات الموتى

ومن هذا الباب قوله عند ذكر جده وجدته وكان المدجوي المشار اليه (لساميل) يقول فيها **أشرف مني** ولا تفتح من زوجهم ولو لم ينسبه إلي حليلا لحله لسيته ضيفا لمته .

السهر في التمييز هنا لا يفتخر للاديب . سأل نسبه الامراء لوي بالقبائل **أشرف مني** فقال له الاذيب حضرت زفاف أمك المباركة على أهلك الطيب . منا تخرز للشاعر من خطابه بأنا أكبر منك أولا وتخرز تأتيا فلم يقل أمك الطيبة بل هرب منها الى ما هو أليق بالادب

ومن باب السهو في التمييز قوله من المنفوره توفيق باشا **دعنى الحليم** بصورة التضب . وليس للتضب حليمة ينحل بها

ومنه قوله عند بعث المرحوم توفيق باشا له بتعيين أبيه مفتيا الحامسة المدبوبة والوحد بتعيينه هو أيضا ثم بعد المزج الى بعده قبلها واحيا قد طلب على السرور حتى أنساني الشر وكان ذلك وقته

التمييز بالراجح هنا في غير موضعه تقول وجيم الرجل وجوما سكنت على غبط

وقبل سكنت وعجز عن التكلم من كثرة النتم والحرف والواجب البوس المطرق لشدة الحزن يقل مالي لراك واقفا واحيا وهو واجب ودعه ساجم

ومن باب سلامة فية ما يحكيه من المرحوم الشيخ علي العيني من قصة المنام والحرق في الاسلام قال وحدثني سيد خدامه هذا المصير المرحوم الشيخ علي العيني قال لقيت أهلك وأنت حل لم يوضع بعد فقمس علي حيا داراه لي نومه ففقت له وأنا أنما زعمه ليولد لك ولد يحرق كما تقول العامة غرقا في الاسلام ثم اتفق أني عدت الشيخ في مرض الموت وكانت في يده نسخة من جريدة الاهرام فابتدر خطابي بقول هذا تأويل رؤيا أليك يا شوقي فوافقه ما قالها قبل في الاسلام أحد قلت وما لك بامولاي قال قصيدتك في وصف الببال التي تقول في مطلعها

حرف كأنها الملب

فهي لفظة ذهب

وكل من عرف المرحوم الشيخ علي العيني وما كان عليه من الميل الى ارسال التكات المستخرقة أدرك لأول وهلة موضع التكة في مسألة الحرق في هذه القصيدة المترجمة ولو كان مرضه غير التكة لقال (لم يقل مثلها الشعراء) ولم يقل (لم يقلها أحد في الاسلام) خطبا الشاعر العاضل بسلامة بته محن التريب والاطراء وبما يدخل في هذا الباب ما ضله من المرحوم الشيخ علي العيني أيضا قوله عند تكلمه على احتلال أصحاب مصره (وكان المرحوم الشيخ علي العيني كما التفت عنه بسني يشد هذا المصراع للعيني

- محاجر ملك ركب فوق ذئبق -) وأما المشوق في كلامه فتذكر منه

شيئاً بدل طبعه فمن ذلك قوله عند ذكر
استدعاء المرحوم توفيق باشا من ساحة
عابدين ، فخرجت قبل الاصيل في حاجة
لي على حمار أبيض كان لوالدي ،

ومنه قوله عند الكلام من دولته
في باريس : أصبت بمرض شديد كنت
فيه بين الحياة والموت فاستخدمت
ممرضة نصر علي ونسبل بشارتي في
الحركة والحكة فمكنت نفسي وأنا في
سكرات الحلى تقول أني مثل هذا الشباب
تذهبون ثم تعصفكم كصف الدمع لكن الله
حبيب ظنونها ومن علي بالشفاء ،

ومن أمثال هذا الحشو كثير مما لا يقع
به القاري ولا يستفيد منه السامع ويضيق
بنا المقام من سره وقد آن لنا أن نخفي
من نقد المقدمة ونجدهم في نقد الشعر
وموطننا الامداد الآتية

شجلاؤنا الخلية

و أمر بكبتك لا مضحكك

اخضت مادة الانتقاد فكتب من
الناس والتمت أذهانهم الترفيط مدحاً وامراء
مصار الانتقاد معجوراً بينهم غريباً فيهم
حتى ظنوه ذاماً وحسبوه مآباً ولعلوا مشنا
ديوان حضرة الشاعر الفاضل شوقي بك
موضع السابة والاهتمام به وشرحت في
انتقاده قياماً بخدمة الادب على حدة بل رثد
القرية في هذا الباب وهم الناس في اننا
نصدنا ذلك من وجه التعامل ولقد اغفلوا
في وهمهم ظن محبتنا مع هذا صاحب
الفاضل لم نزل على ما كانت عليه من الصفاء
ولم يؤثر عليها الانتقاد شيئاً لطلبه ولساننا

بأن الانتقاد دائر على ما نزل لاهل من
قال ولعلك استغربنا قيام من قام فردد علينا
مستتر الاسم تحت الالف وزله وكذا
نسي الظن صاحبنا وهما بالرد عليه لولا
أن جهنوا ليه مجلس فساتنا من ذلك الكتاب
فبينك من اه لم يكن يرفعه وأنه لا يقول
قوله وأن ما كتبه كان على غير علم منه
وأنه لا يزال يخدر الانتقاد قدره ويحمله
على حسن الاهتمام بدبوانه فمن أجل هذا
عدنا من النقد على الرد وطرحناه في
جانب المساعدة والانتفاء كما جرت عليه
مادتنا مع من يتهاون علينا ويترعرع بنا
لأننا لا نرى في الكلام معه من فائدة
فقره بل نجد من الحكمة أن نغمر بقوم من
الكرام نادياً بأدب هجر أن الكرم في قوله
عروجهم وأهم مسروراً بالفتور مسروراً كراماً
والانتفاء في نقد الشعر سابقين
حضرة الشاعر الفاضل أن يكون وهم
الانتقاد في بعض نصائحنا وصفاء مودتنا

نقد الشعر

قال حضرة الشاعر الفاضل في أول
الديوان من باب (الادب والتاريخ)
خدموها بقولهم حسناء
والنواني يترهن النساء
قوله خدموها بفهم منه أن المشب
بها غير حسناء لأن المدح لا يكون بالحقيقة
وإذا أردت أن تخدمع الشعراء قل لها
حسناء وهو يتاني قوله في البيت الثاني
ما تراها تاتت لاسي لما
كثرت في غرامها الاسماء
وخدموها بمعنى ختلوها وادادوا بها
المكروه من حيث لا تعلمه

وسجبتنا من هذه القصيدة قوله

يوم كنا ولا تسئل كيف كنا

تهادى من الهوى ما نشاء

وعينا من المنافع رقيب
تعبت في راسه الاهواء
جادبني ثوب المعصي وقالت
أنتم للناس أيها الشمر
فاتقوا الله في خداع المذاوى
فالمندري قلوبهم هواء
وهذا من بديع الكلام وجيد الشعر
ومما عده من محاسن وزراءه من لمانى
البنكرة قوله

دعت لك صورتى وأناك شخصى
وسار الظل نحوك والجهات
لأن الروح عندك وهي أسل
وحبب الاصيل تسمى اللعنات
وهي صودة من غير روح

ليس من القبول لها حياة
ومما نيب عليه قوله من أبيات
وقطعة خلد فيها هي جنة

لديك بارأني إذ هي ناء
لأن القطعة خير المد أسب ولو
قل صفة عنه لكان التمييز أحسن وأجمل
أما بقية الايات فهي من رائق الشعر
ودقيقه وهي

إذا برزتود النهار قبصها
بغير به شمس الضحى فتدار
وان نهضت الشئ ودقوامها
نساء طوال حولها وقصار
لها ميسم عاش المتيق لاجله
وعاشت لآل في المتيق صفار
ومما يفتقد عليه قوله من أبيات
وكل ذي هممة شريف

يقوم للخلق بالخدمة
لأن لفظه بالخدمة ليست من
الامة العربية في شئ. وينفع الانتقاد

﴿ عند الشعر ﴾

قال حفصة الشاعر الفاضل شوقي
بك من قصيدة في باب الوصف من
ديوانه وصف ليلته رافضة في سراي مابدين
أقيت شمس ضحى

ماهر منتجب
الظلام وانها

وهي جيشه العجب

نسيه ظلام بلرابة لهذا الجيش
اللطيف جيش شمس الضحى لامتاسبة
له الا اذا اراد أن يشبه بجيش خراساني
بقوده أبو مسلم تحت الراية السوداء
والمعجب هذه الشموس المظفرة التي ليس
لها منتجب كيف انها لم تمزق هذه الراية
وقال منها في وصف المزبز
هو بينهم ممر

والوفود تشدب

نسيه المزبز بمر رضى الله عنه في
هذا المجلس، جلس الطرب والمزف والرقص
والقصف والقعود والحدود والصدور
والهود والنحور والقود غير لائق بالمقام
لا اذا اراد الشاعر بمر عربن أبي ربيعة

وقال منها

هي آفة صمد

وهي آفة صبيب

لا يقال في الغنة آفة بل يقال
«آونة» وهي جمع «الآوان» أي الوقت
والحين يقال هو غفل ذلك آونة وأما آتية
آونة بعد آونة

ومنها قوله سدان وصف المائدة
«البوقية»

والطعام حاضره

وللزبد منتجب

بارد ومن صبيب

يشتم ويطلب

كذا اليث وليس من المعجب أن يشتم
البارد ويطلب

وقال منها

والمحصور واهية

بالتفت تنجذب

سالت الا كف بها

هي «أحسن تهيب

«النفس لا يجمع في الغنة الا على قصور
وغصة وأغمسان

ومطلع هذه القصيدة من المطالع

البديعة وهو

حف كأنها الحب

فهي فضة ذهب

ومن محاسنه فيها قوله في الحر

راحة النفوس وهل

عند راحة تنب

إنهم حف بها

لا يحيا بك الطرب

ومن الحسن أيضاً قوله

تنجلي ولي خلق

ينجلي ويشكب

منها في وصف «السراي»

شرقت فوالله

فهي منظر عجب

واستثار وفرقه

والسجوف والحجب

تسجب المهور له

كيف تسكن التهب

المقطف

الجزء السادس من المجلد الرابع والعشرين

١ يونيو (حزيران) سنة ١٩٠٠ - الموافق ٢ صفر سنة ١٣١٨

الشوقيات

لغز الكائن المجد على عهدي نابت

ظهرت الشوقيات فأنير لها المكتبة والشعره والأديان بين ما نوح وعقرب ومنطقه وسطريه
وكان بين هؤلاء نغم من ناطق اللسان والاساس والصالح والمفهوم فنفيرا عن صفة القاطن
ويعتبر في صلبها أشاعر هو أم شاعر وأثر مـ. وتلفت الجرائد والمجلات الشوقيات بعد أن
انظرتها بدهاب الصبر باحاطها محبا وانزلها مكانا رفيا

على أن صاحب الشوقيات لم يظن الطبع كى يدها إلى الشعر العظيمة ولا إلى ما على اللسان
والاساس وأما الحب بكتابه جود القراء وأكثرهم غير شاعر بدليل ما جاء في المديون من
الافاصيص المظومة وما وضع له محمدًا المصنوع وما هو من أصف الحيلة المينة عما هو لمجده
في حانة القراء لا إلى خاصتهم وهو يجري في هذه الرسالة على مستند الشوقيات لا كشاعر
لأن طبعه في هذه المصلحة مزجاة لكن الشوقيات خلقت في الجبال أثرًا لا بأس من رسمه على
صفحات الامور ان بعد أن نشر على صفحات القليب أو في الغار فتلقت جلالا جليلين مولودا فاعلم
اليها وسفلى الذين دفاتها بتلقت الزاني

ورثنا الشعر عن شعراء الجاهلية نورا وفولاً ومدها رحمة وجداء وولاً وورثنا رومك وسكة
واشالا ونوجا ونحسرا كما اشار إليه صاحب الشوقيات في صدر ديوانه. ولم يزل نسبحه إلى
الشعر ومحبه بالقياس حتى أن جمهورنا لطرب إذا سمع الكلام المديون في في اوردان الشعر العربي
من حسن التقديم وجمال الترويح فكان المديون مدونة في اجرائه نكاد نبعث اذا تفلت
تلك الاجزاء فلذا لتلقت بها ميت كمدونة في الحياة

لكننا لم نغير نواتنا ولم نطلب ارضه فالتأخر العربي في القرن التاسع عشر لا يزال عهدي
الاول وبني قلوب ربح الحصار وتبرم في ذكر الزقنوت فبعد له المركبات المديون في صور
هو دج البند ويرى في الامرام اطلاق الاحياء فلا يريد ان يمل سوى ما خلقه امرؤ القيس
وشركاؤه أو بفان الانعام من عظمهم حظه من قلد الشعر وديلا على عدم تعلق تأخير من
له صفا الشعر قلبا من جديد مفضل لرائعنا وخطرات الفكرنا كما يضل عمل المدين بقدرهم
بانهم ملا القليب يسبح ولا الرجل نغم والنتيجة واحدة في الطالين الجبال في غير محله واصطفا
حيث لب الخمر والخمر ولكن من شاعر عربي في الزمان لم يلمح بأن يمزج في هذه المديون
كقول بابا آقا دغا وهو كج منتهى بابا في عهدي وما طبع

بين لم افكرت من الالباء بالاميات يرمون لدى قراءتهم القصيدة التي منها هذا البيت
أو يرون فيها ما يمل الحال المظالم واختلافهم وهم امر ما وهم لاه غيلا يميز حقه المصروف
على أن صاحب هذا البيت وهذه القصيدة هو وافي السجيل بالذا المديون الاسبق بطل ما لم
يرثه هو امير في عهدي في مديون

حلم مده الكرى لك مدها وسدى ترمي الحسك ردا

شاعر الشوقيات سرب في مديون عادهما الشراء لنا جلاهم بها وسوك من الضلال
فيها أو استغناء ومحاطه على القدم أن يـ في تغيير يدهب فبقو فكان الشعر في ميونهم غايا
القوم الاول ما راد في حيا كل قصود كرتك مجود للبيده ولكن يجرم تديله وعظمت ان الشعر
غير بنظر البدار والاعلام صانع الام ويرجها في اسواقا القدينة في طور في عظمها وصف
به الملك وعز الالاد وقرة في مقام المصنوع خلقه الالباء والاجداد ووتة بتل عظمة
الطبيعة وجملا وسيتا يسكن في عين المرد أو التعب مودة استلاق ولواو. تلك غادة الشعر
والا فلذا انصر على تقيده المديون بالمر والسحب والشعر وهو على تعداد الزلازل

والقراول التي انتابت الارض لوقت من لا يبره الا على بلده كان الشعر بمنزلة حمية جد
لكنه اذا تطلعت إلى الشوقيات المديون وركب متن السحب وجلب مخادع القيس وألقى فنظر
سيفه عدا وذلك وجهه اللطيف الجديدة المديون لواليس المعروف منها ثوبا ثوبا فخلق
في ان يستظهر القليل وشغل على لواءه انكبول والنبال ويرتاج اليه الشيوخ ذلك ما يرد
بالشعر وذلك ما طالب به الشعر

ولو جمع أكثر ما قيل في هذا العصر من الشعر العربي في مصر وسائر الديار العربية لأني
من النوع الاول إلا قصائد يحرص عليها أول القبول حرصا يتصيح على ماله وقليل ما في
وقد قرئت وأنا في أرض الشام تقاس شعر احمد بك شوقي بقيت بعدها الشوق إلى
عبرها من عظمه حتى لعل عزة على طبع ديوانه فانظرت في حيلة من انظر وأنا احسب انكساب
لن يصدر إلا تلبية المديون ربي السرويس شعر المديون لي من ذنوب جدا في من دور
عن لم يكن فيه الا موهبة في المديون

يا غار بولون دلي دم عليك وي هود
دم قصي هودك ولنا بظقت هل هود
حل لوبد رجوعه ورجوع احلامي هود
وعب الزمان اعادها هل للشجيرة من هود

لو قوله في وصف عبد الازل بالذا

قيل أنيل المصنوع الارض انها ارض جوادا ان فلت واليه
قيل أنيل ارضي واهب الشعر لسا نحت كسوت اللابات وصطب
بدولي وشاني والوحي لا يسأل إلى الموتر اضني ام إلى الموتر اركب
أهمني حمرا ودمي شبيبي واعده سكة وحنو واسيب
اذا كنت متا قدوتنا بركة يظن بدسكنا نراها بظيب
ولا تخبرنا ان تبلى الغيل لها لما مل ما قلاس سكة الموت مشرب
قد جمع الرجل في هذه الايات من وصف الناس وثبت الجبال وسقط الزلازل وهدم
الرمبة من الموت مع شدة الايمان بالله وحسن نظيرة بالاعلاق حتى احلوا المديون ما يندج
له بطول الالباء وبعد المظرك كل ذلك بالكلام الطيب لا بشوة شيء من التعبد والابهام
لو قوله في وصف الشمس

في الشمس كانت كاشاها حلت تقديم حياء الجديدة
نرد المياد إلى مدتها وتنبى جبال الصدا والحديد
وسطع باليش أو يقرى على الزرع لانة والحديد
وتسلى لنا الناس معا سحت بغير الموعود وفر الوعيد
وقد تقوى اذا القيت بجمي المتي وباس السعيد
وقد تسول اذا ادبرت وليست بأمونة ان تعود
فما للروب سيج الامس وكان الشوق لنا اني عيد

هذا من العلم والحكمة والمخاطبة وحكاية القواطل في سمة آيات من الشعر لا غبار على
وصفها ولا على نسب ألقائها. لو قوله في بدء الحب ولور

مطرة فاجلسه لسلام قكلام لورود ذلناه

قد غفل الخشفي في بيت المديون

رأى حب فراغ الرمل فانتسوا سام حبرا فاهي بهل لضي
غلب الايل اقرب إلى الحقيقة ما يراه الناس كل يوم وما يدرسه أهل الحب وادعى إلى
الآداب ما خلق فيو من شابة الطهارة في الحب ولا حاجة إلى أن القول ان اليك يسيل
رقة وصوت. لو قوله في الانتقاد

لدي وبرا شينة وسمع ايها صومر
ولو غللا لا فصلنا جلال المرب في الموب

ولا اتولى ايراد التواحد والاشقة مما يجمع التباينة من هذا الشعر القيس لارب معت
صاغت هذه الحجة عن ان نسبنا ولما اشعر بعد ان قصيدتين اولاهما المصرية في تاريخ حوادث
وادي النيل قد دل بها على مقدرة بشرنا انه يصح قصيدة تفل حادثه عليه بما يسر في
الامتكاية Epique وفي الرواية كالليادة والفردوس المقود ولا ترم وعبها
أو كاشية المديون التي عرب علامتها الرسمية اطروحة ديتر في خلاط عر القومية وشراها
المقصود في بيده المادي عشر

والقصيدة الثانية التي عنوانها "الزبال في الزبال" وحسبها ما فاته فيها المرحوم الشيخ الطيحي
وقد قسم ابن الاثير شعر المديون القدينا خمسة وقال في عرض النظر فيها انه كان يخلق
بحد انه كان يصرح عن شعره صيد او جلب عليه قد كاس وولهم ومن يراهم

الشرقيات بمرسلات صاحبها أيام الصبا بشر أنها ليست من طبقه ما تعلمه في المجلس الآخر
من سخي الديوان عند مثلاً فقلت لصاحبه في مدح المختصره "لقد يري السابق من مثل قولك
سمر الحبيب فقلت يا عين اطري وتزلي في حزن ذلك المختصر
ولولاه في الجزيرة فاحذر فتنة النظر وكيف والحلم بأنني غير مختصر
بكمه اصن له ابتهاج لان في اياتها قائمة لطائف غوى بالغاية مبلغ نحو مذكرة الشعر في
صاحب الزوهرت بعد ان يوضح له من لسانه الصبا هذه ان التزليل شاعر مطبوع تزيد
الايام ما يحول لهديك وحسنك وبها

على تصنيفه على سائر الجان الله لكن نقطة الوطنية لم تصل الى ما قصده منها الا حد يؤوله صاحب
التيوليتان يزيد كرامته وما شاع في هذا الباب اد التشرية غير نافذة والامه في ساحه
انما يطلب في الديوان طلب المديح يو على سائر ارباب وعلل لصاحب عددا في ذلك بان
مقلده من حيث هو شاعر الامير يقضي عليه بطرق هذا الباب والا في حقيقه انكتاب
ما بشعر الى اختار من افتاد المديح حظه له وعادة يضرب اليها . ومن ينظر في قدائد من
هذا النوع يتفاحا على المثال في لعل اليب العلوي ان لم يكن في الخديويين منهم وانما كان
بحسب لو اسقط بها شيئا وان على شيء ما الناس بقاؤا قد شتموا قراءة المديح ولو كان من
اعلى طبقت التشر والمديح من اعلى طبقت القوم . وحدها شتموا من مثل قصده في اليائيه في
وصف الال التي يقول في مخطبا

الطبعة الأولى من ديوان حافظ ١٩٠١

99

لوفجر ۱۴۰۵

نشر حضرة الكتاب الفهيم والشارح الشيخ محمد حافظ اعظمي ابراهيم عليه السلام الاول من
ديوانه في سنة ارباب الفديح وشكرى الزمان والوصف والمخبرات والمزايا والمطالع منقلا
بقلمه بلغة في الشعر بخرم مقدمه لمرى لشارحه حضرة الكتاب الفهيم والشارح الشيخ محمد
حلال الهادي ابراهيم ومهلا بطاريط غنية من الاصل الشعر

ولقد طالعنا قدر ما يسمن الزمت فرأينا بان حضرة تاجي توتج جيو نعلك المجدد
الذي دن عبده في مقدمته بلوه " ان خير الزم ما بهي ديبه في القس ديب القناه ثم
سمع بهائي عالم انشاي " وحل حقه فخطه الذي جرى كثر شرفه من القسر القز حلو على
الشعر العربي غيرة القرائن ولقي طبعهم ان يقي اسم القيد والجلد مكرلا بلا على الاستفاد
والصبر في ارباب لا يتجاوزها والسحاب لا يصدحها فاندوا يزينون عند تلك القيد وحشون
على اسرجع مزيج الفسانه يورقوا الحقود وشعاعه ظلمو للقيق بين القنون الجلية اي ان
يكون حيا مذكرا ينقل في قص مسبو ما ينقل القوم لمن والهمرة الجلية . لو ما ينقل

لما فتح ما صدره ليقى
الفتى من احلى لي الشعر يسقى
من افرقت ليله

هذا المظالم أنار كس دني
بالكس نو فطس نو بانيسا
وسنا يا صدي كيف المزعج عن الطلا
والقير لوسدا ايوا اشقوني
ومن هوسدا آاري

[illegible]

داهی المون وانی شهر مشهور
اوصاف عواد پست نمیدانم با حق الجود

عَلَيْتُكَ مِنَ الْبُخْلِ وَتَقَارَى أَجَلَ تَقَارَى وَمَوْسِمَ الْبُخْلِ
شَرِيفًا تَقَرَّبَ بِكَ وَالْحَقُّ لِيُؤْخَذَ الْإِغَامَةُ وَاحِدَ الْبُخْلِ

فلم يزل يلقاه قد ملأ القلوب
وجعلت سيرة جليلي
بليت حورني فليدا يحيدي

وفاطمي بسيدك وياهم
فلا يحيدي الرجاء ولا الضباب
فأطرو هذا ما جد انكشاف

علي المولى بشا ما عركا اذا راجا لي انكوي طينكا
وما القسيه غشاه في اهدم فلقا فلان في افرسه هدا
عد حرموا الزوق وتكنهم ما حرموا ربي المولى عديكا

في شعرها البليغ يقول بشعره على هذه الآيات ولا تراءى بذي لها خلق كثر
س خلقه واحد في عالم الخيال لأنها مقلوبة في مكان تفسد الخواص وتكاد
تدلى في النفس شيء عن التأثير فضلاً عن أنها عجلة الجهد من أجل السهولة
صافية والرسالة واضحة وطهرها ما لزدت به حركات هذه الديوان الحاضر بأبواب
ت الياس

البحر يرى منظومات شاعرها اليلع مشهدها الشعر احدثت الذي ارادوا واورثوا
الذي الذي ليكنه وليكنه انما وقد لا يرى ان يكون انما وهو على الجبله شاعره
فماهم جوده القريه وشهد الحاضر ، واستقاله لشكر الشعر والنادي الزاوي
أخوه
استد اعلم

ثانيا : النشر

معركة نقدية حول رواية « عذراء الهند »

البَيِّنَات

السنة الأولى ————— الجزء الرابع عشر

١٦ ديسمبر سنة ١٨٨٧ هـ

آثار أدبية

رواية مدونة الخلد ... التبت البياض من هذه الرواية الطويلة لمصره
منشأ الاديب المثلث احد بك شوقي الشاعر المشهور وهي رواية غرامية غريبة
السرده تنحني وقائها الى زمن ومجلس القلي المعروف باسم سبب من احد
فرقة مصر الاقدمين من عهد لا يقل من ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر .
والذي تبين لنا بعد تصفح جانب منها ان مؤلفها لم يصدق وصفاً لا لخليل
ما كان عليه اهل ذلك العصر من الخرافات والتزلفات وذلك اكثر فيها من
ذكر ابن العنبر والسحر والكنان والمجنون والرق والعلام ووصف عجائب
الخرافات المرحية والصور الخيالية من نحو شابين خضر الاوان تنصب على
احراب اداليا في صورة امات المور واهرى صفرة شائق الانهار وتدفق
بالانوار واهبال مراعبي طوال في اجرام الجبال كحد الطير في آفاقها وظهورها
وكأذا وانما في صورة القردة ولم خفة الزردة وشجر كما وقعت منه على
جماعة منهم راحت نائمة وهي قائمة الى ما شاكل ذلك مما لا يطيل بمداوم
ولا تعرض لما وراءه من قصص الرواية وتجنب وقائها لانا لم نجد في شيئا مما
يشغاه واصور الروايات في هذه الايام من الخرافي الحكمة لم الاغراض
الادبية او الخفائي التاريخي ولذا قلنا نقول موضوع الرواية الى ما أبته من
السادة المصرية ومن الى بعض ما فيها من سطر الخرافة خلق الخلد
با ارسدنا في انفسنا من الخدمة العلية وهو ولا يجرم غالي كما نود المتعدي
منه حرصاً على ولاء المذاهب لعلنا بما نتقد من الرقع في توسر الكنعان من
اداء بالقياس الى ما أئمره من تم كثير من الجرائد وتباعتها على الاطراف وتلك
وتقريباً او جبالاً وتقصيراً وساد الله ان تكون من قبل على الحق وشوة او
يرعى من امانة العلم غنا

فأول ما وقفنا عليه من عبارة « الامعة » وقد وقع هذه الرواية الى
مقام السدة الخديوية امرحاً لله تعالى وكان الذي رتب له ذلك مع ما استقنا
من بيان لموها ما تضمنته من اتصال بعض وقائها باحد ملوك مصر الاولين
وهذا بعض مما نمسك من الاقامة فيه وان كان لا يخلو من موضع ظنر لذي
الدوق السيم

١ - وصدر المثلث في صدر الرواية تحت عنوان قبه ان تلوح حواشيها منذ
٣٣٠٠ سنة اي في عهد هذا الملك وهو الذي عليه أكثر الموزعين وذكر في صفحة
٧٦ من نحو حسين قرنة من الزمان وهو ما لم يزل « احد من المختصين

قال في مطلع كلامه « الكاتب وما كتب لحراس نساك وجنى تلك
وساكنك » وهو كلام غريب في هذا المقام لان مثل هذا المصاحف من تهمي
لاستندو لا من مرسوم لوني نسر ولا فكيف يكون ما كتبه من لحراس نسة
الامير واي حلاق بين النسة والاشاة . وقوله « وجنى ظلك وساكلك » لا
عمل ذكر الظل هنا لانه لا يكون سبباً لحي الى آخره بالمراس الذي يمشي في
الظل ان لا ينجي غراً

ثم قال « فاذا وثق ليربح اليك عملاً قد استغاثك في الفصل الى
مساكنك » وهو كلام غامض لا يظهر القصد منه وكأني من قبل ما تقدمه
يريد أن اعمل هذا الكاتب شئذئذ منك فاذا اعدى اليك عملاً منها لكأنه
الغنى منك وأعداد اليك ولنظر اين هذا المعنى من ذلك التصريح . ولا يخفى
على من عرف آداب الخطاب ان مثل هذا مما ينبغي تجنبه في مخاطبة الملوك
والكبراء تدعى لم من التكلم في حل مشغور وانا مجبور في خطاب اهل القربل
والتقصير على الترتيب من لا ياتي بقصة نصف يوم في حل مستقر من المسكن
المشككة

وقال في الصفحة التالية في الكلام من وثق عهد رئيس « كان احب
لعمري الكتبت الى الام » وهو من التراكيب التي سبها اهل العربية كما عن
على ذلك المبروري في ذرة القرائن ولن نقية الخفاص يا لا يعلم من الرذ
لان افضل التفضل لا يضاف الا الى ما هو داخل فيو يقال ردت اعصر القوم
واحصل اهل يرد لانه واحد منهم ولا يقال ردت اصل اعمرو كما لا يضاف
اصل جهنم مثلاً لانه غير داخل في جهنم

ثم قال « وأجدهم بلومة الرأي العام واستهم اطلاقاً في القلوب » يريد
بالاملاق القلائق وهي لا تأتي بهذا المعنى الا بالاملاق جمع على بالكسر وهو
الشيء القصير وقوله « وأجدهم بلومة الرأي العام » يريد وأجدهم لأمرأ
للموس وغير ذلك فجاء بيده السادة العربية ولما هي من المواصفات الانجليزية
خرجت عليها لغة الجرائد العربية سبغ هذه الايام وليس كل ما تأتي به الجرائد
يجوز اتباعه على ان هذه ليست القليلة الوحيدة التي احدثها من الجرائد او
سفرها صحت من الفاظ الانجليم قد ورد له بعد ذلك في الكلام عن الاميرة
آثرت « وان الملك تدين نصها التمين » وهي من الفاظ المعركة من كلام
الانجليم يقولون لما مدحون لفلان في هذا الامر اي له على الفصل يو . وفي
صفحة ٣٩ « قد رذا (اي الرجلان) على تحط من الملكة » اي رذا في
مواضع سبها وفي صفحة ٤٣ « يا حواجر للأمورية » اي حمر ما أروا به واثال

هذه المداينات في الرواية لا تُسمى فتكتي منها هذا القدر - بل دينا تازل الى استعمال شيئا من اللغة الغامضة كقولها في صفحة ١٤ - فأطرق الخيم برهة - يعني هنية من الزمان وانا البرهة الزمن الطويل واستعمالا للزمن القصير من اوعام العامة - وفي صفحة ٢٤ - تساعة الصدقة - يريد بالصدقة الاطلاق او المقدور وهي من الاوصاف الغامضة كلهم لخدوها من المصادفة ولم ترد في شيء من كلام العرب ولا المؤلفين. وفي صفحة ٣٦ - مائة بشرية - يعني بالمائة الأسرة الموصولة وكانها تصحيح قول العامة - عجة - وكذاها لا تأتي بهذا المعنى لما يقال عيال الرجل ومئة بالشد يد يعني قسطن يتكفل بهم ويؤمهم وفي صفحة ٢٩ - ويرى حبة المواليد ودهنيا في عزادو - يريد بالمواليد شطرات الموم وما يتخالف منها في الصدر ولما هي من تحريمات العامة وصوابها المواليس بالجمع الى غير ذلك

وقال في صفحة ٢ في الكلام على التلويح المصري - وان الحقيقة منه لا يسر بها خير - فهي عين تلوة وأثر فيها بغير وفوت سحر - . يريد فهي عين تارة وتارة اثر الخذف إحدى التلويح ولا وجه لخذف في هذا الموضع ولا يظهر له عرس الا ان يكون قصده التسمية وامراغ الكلام في قالب القز - ثم انظر ما لواد قولها - فيها بغير وفوت سحر - وماذا يفهم بالسحر هنا وهل هذا الا صرب من الزر وشكل من اشكال المرفوف - على ان في الرواية كثيرا من امثال هذه المصنوعات ورد بعضها لتربتها كقولها في صفحة ٣٥ - وما صلي ناولك بما قالت الخفاقي لعدو - وانظر الى قولها ما صلي ناولك واي تركيب هذا - وفي صفحة ٦٢ - ان الفتاة عزم طيبا ان تركب البحر في صرحا مرتين لا مثالبين ولا مثالبين - وفي الصفحة نفسها - كانت اصطصم ترق وتطوي وتصل وتتلويح متوالية ثم تتوالى ثلاثية - . وفي صفحة ٦٩ - بطورك قبل جوار الله والنيار طشتار طشتار واستدل بالصلوات الى الله كقولها وفي صفحة ٧١ - كان الفصل فلا والبل حيا قبيلا حيا قبيلا أمدا قبيلا لا قصيرا ولا طويلا وكان الجبل في مفرق الاول كلامه الصال ولا يضي عن الساري قبيلا - . وفي صفحة ٧٥ - موسيهم ما يسيه السكر واما ناعين من السكر - . وفي صفحة ٩٤ - وقد أوتيت اثنين منهم النوم والثلاث سمنرا ما يقتضي فرحت الزجاسك ولم يخرج من الترمه ١١١

وهناك القلة وتراكيب ليست بالنثرية مما ذكر كقولها في صفحة ٣٧ - فتركها كذاك شيا ليس بالشيء - . وفي صفحة ٣٨ - ابيد النوى - يريد ارحض النوى وحده صفة - . وفي صفحة ٤٢ - فأخذ النوم بطلي بنامد من الاجان - . وفيها - لو قبل تارة في الاق - وهذه قوله في صفحة ٢٠ - قدم المساجين على منازل ذلك الثمان فاما هذه تمام الخطب - . وفي صفحة ٤٨ - من الف شرط وهو على الاشهار ير قبل الابد - . وفي صفحة ٤٨ - من حوف مانع فتككك مقتدر فركك - ويُنظر ما سنى قولها مانع فتككك ثم قال - وبالجملة وقصوا من القز في اثنين من الشرك - يريد بالشرك الشرك وهو حيلة الصائد واما الشرك الذي يشد به النمل - وفي صفحة ٨٣ - اصبح كجلا غير قادر المنجب - . وفي صفحة ٩٢ - ثم تراكب الثلاثة بالباب فلم يرالوا به حتى كسروه - ولما يقال تراكب القوم اذا اتكل بعضهم على بعض من اقرب الى يكون على عكس مرادو - . وفي صفحة ١١٨ - سلسل من كاتيل ابي الخون - . متعلية متعلقة الاجام تدريجيا فتوفا كير كير وآخرها صير صير

وعلى الجملة فان هذه الرواية كلها مرائب ومرتب ما في تلك القرائب صدورها من مثل المؤلف على ما اشتهر به من الخلف في الاصب وطول مزاولته لصناعة القلم وما هيبة الا قصد مراعاة القارئ بين مرموع الرواية ومراعتها حتى تكون كلها عربيا في غريب ولا يجب في الاديب ان يقصد مثل ذلك جريا على مذهب القائل

وقالوا يا فصح الروح تهوى مفعلا دونه بشير هذقن قللت وهل انا الا لذيبت فكيف يموتني هذا الطلق اء شعرة في هذه الرواية ضالبا حس وشيق القلم ملج السبك يود منه

قوله في صفة الحب

ظفرة قابضة صلام فكلام هوطة ففقاء
عرقوت يكون من دواء او عرقا يكون من الداء

وانظر ان هذا القلم المجهم والالفاظ الغريبة من مثل ما ذكر من كلامه في النثر وما ركب قيو من التورية والتكلف والتعقيد والبلد من مقام النصيحة وهذا ولا يترجم ما يدلك على ان كلامه من القلم والغثرة قائمة ببعضها لا يحسبها غير احدا بل ما اشتهر من قلم كل شاعر تاجر قول لا يطرد صدقة ولا يضي طيو قياس - بل اذا لم تحت كل عرق من ارباب هاتين الصناعتين ظهر لك من القنوت في طبقات النثر وملائق الطبع ووجهه على المرافاة والاشغال ما لا يحصى مما تراه من مثل ذلك في القلم بل الامر في النثر اصيق مسلكا ووهي سبيلا لان في القلم ما يدور عيونه ويستدعي الصدرة قائله من التزام الوزن والقياس على ما فيها من مشاعة السامع شيئا من قد الكلام والشيء ما هو من القوار وليس في النثر شيء من ذلك ولكن كل عيب به يكون ادبا لا بشوء ما تروى تاليا من صدرة لجادر - ويشهد الله انك اذا لوت للوقوف لم يجر هذا التأليف قفا فان الرجل معروف بالشعر من الطبقة العالية مشهود له فيه بل من الطراز الاول وصحيح عين بلغ في امر من الامور عذبة يكون فيها من رؤساء ارباب ان لا يصدى لدمول في نثر يحمل فيها من رقة ويعد بينهم آخر فان افعال بعض الامر لا يجب فيه لاذ لا يبين على المرء الاشغال بالامور كلها ولكن السبب كل السبب على من اقل امرا وقصر فيه - ومن رشيقي نظامي سبب هذه الرواية ولما نسي الصناعة الغنلية قوله

لما في تلالو وهو ردي مطلب مر ولم يفر على
قد تركت المند اطربا له وهو يطوبها وما يدري الي
والتيما حقا في سطوة لاوم اقدس اليد قدني
يا لكش راجع عني تاني كاور قدش عني ردي

وهذه من ايات من لسان صدر احمد تحجب محبوبا
أحاسنك اء ام ست لنا لا عن حلال والموى طفا
اد تحجب اشد والدبر با ويحب السطرون والاهل
ما في صدر البيت الاول منقطة حاكرا - وب

ما عن قفا قلبه فائد وبك ظهري السفل
وان قنسا لبعيد قدما غلبوس لا البسة الغفل

وهو كلام سبب غاية الرقة والاسهام الا ان البيت الاسير يختلف اللون من يجرى لان القنطر الاول من التسريح وورنه - مستحسن فاعلانا متحسن - وهو يرمز الى القنطرة والثاني من ثالث التسريح وورنه - مستحسن مستحسن صلب - ووقع هذا المثل القين من مثل هذا الشاعر مما يصعب تصوره وذلك لم يشك الاول وهو انه من غلط الطبع ولا سيما مع امكان تصحيح الشعر الثاني ما قد عجز وهو ان يقال في سلك البسة - فبسة - فيسقم الوزن ولكن لم قلت ان دأما يقول في البيت الذي يليه

كلا تك يا أديب فليسا فقص ما سدى وما سدر

وبه صي المثل الذي في البيت المنته ولا يأتي في هذا ما تأتي في ذلك من احتمال غلط الصبح لانه لا يستقيم وزن البحر الا بعد تعبير كثير كقول قائل - انصر ! مسكروا - ثم قال وبه ما في البيتين اللذين

كنت ساء الهند شاهده وارصها والجمال والسيل

غير انه سلف ما بين الشطرين مثل الاول من التسريح والثاني من التسريح وهذا هو مخرج - القنطر من صور البيت في صناعة الشعر والاصح عليه من يحب المحب - ولعل صدرة في ان كان طيل الركوب هذا البحر له شبره في الاستعمال مع ما في صفة انه من الصورة لبيان صور امراته ومختلف مبرها على كمال الشعر بومته صفة واحدة بخلاف غيره من الامم التي ي لبرآها متشعبة على رصع حثايل واراد مكررة كقوله الكامل والسبب فيها تأتي مكررة من غير تكلف ولا تصل قصص الصور المتكررة فيها وقرب بعضها من بعض ولقد اعلم

شوقي

أوصداقة أربعين سنة

بقلم امير البيان

الامير شكيب طرسلان

سبق امر جانب من حلا الكتاب في
جريدة الجهاد ولكن اميد النظر عليه
وتمثل في هذه الجلة تلمأ متصفا

حقوق الطبع محفوظة للزلف

طبع بمطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه

١٣٥٥ - ١٩٣٩

رد انزلف على اليازجي

في المطاع من شوقي

ليس تحت يدي الآن هذه التي فيه اعتقاد اليازجي لرواية شعراء الهند ولزلف
تحت يدي لا تحت هذا الاعتقاد برته ولا يترك بردي لنا من شوقي حتى أن القاري قد
يسلم من الرد أساس الاعتراض جوابي فيه الأخذ والرد منه ولهذا نشرته قدام
جريدة الاهرام (عدوما ٦٠٣٢) الموضح في يوم الثلاثاء ٢٥ يناير سنة ١٨٩٨ وفي ٣
ربيعان سنة ١٣٦٥ أي ان هذا الرد مضى طبعاً أكثر من سبع وثلاثين سنة.

لعل شعراء مصر

أجل العهد عن أن يقال ليس لم شعراء وانما يقال ان ليس لم شعراء على علم
ولا مشابهة على طبعه ولا تسامح في الحقائق ولهم لا يرحون في المثل حيل ولا
يرمون من أمية النعم بدلا قليلا ولا سياتي هذا المصنف الذي لنا انفسه في حصة
منطب عليه كانت الاعتقاد أو التمس بميزة متصل سائر المزايا التي التحسين
ولذلك لا يسيء أن جعل اعتقاد (البيان) رواية (شعراء الهند) لتمامي للنفي احد
بك شوقي إلا عمل البحث الأدبي المصروف وأن لا يصيب إلا من قيل توعية القصد
حده والقيم واحب الخدمة النعم ومن المصروف هذا وسعدا القصد . وعاء على تعبد
البيان ونسباً به والشبه بينه فلاح أنقليل ليداء بعض حواضر سطرت في بين هذه
نأخذ الي أحسن البيل على شعراء الهند بقدر ما طاق الفكر ووسع البحث مثلاً في

بسمها في تصويب رأي البيان في بعض الآراء في تأييد من الرواية وتكرار الحكر
في ترجيح الآراء إلى فعل الفصل وأرباب الرواية فان كنت أنت الذي في بعض
ما رأيت قد تصاب الزلل ولزم كنت السواد يكون كتب وقصاً في الزم وظهر الحق
في جانب مولاي طيس بفضل الاقوال مثل شوقي لك وليس بخلاف من عيه المنهج
أما اعتراض البيان على الاعتقاد في مقام تقديم الرواية إلى الجانب الهندوي فهو
من التعمية بحيث لم أهم وجهه طبعاً وانما استلقت على أن القصد من نسبة الجاهل
الجانب فقال رواية موسوعة عياض موسوعة قيس . وقد يستند تتبع الرواية بأن
ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب متصل بتاريخ مصر القديم إلى عزير مصر لأن شكل
من المصروف والنقص عليه وجهه

وأما أسد على (الكتاب وما كتب غراس صلاتك وجني ظلك ومالك) بأنه
لا يصح إلا من تلبد لأستله ولا يصح من مروج لولي منه وأنه لا يمكن أن
يكون ما كتبه من غراس الامير وأي علاقة بين العهد والامراء ؟

قد استنريت جداً من البيان على سعة اطلاع المصروف وطول داءه ورسوخه في
آداب العرب وكثرة مطالع ولا شك من هذا الذي شكا كثيراً

وان شك لا جمل عليه أن الصفت والشراء طافا تكلموا في معنى أن انهم
المدحج هو مصدر لصاحبة الفلاح وأن في القول مستبط من بحر الجود

وترا أبداً . ان القيس تقتضيه القاء وأطن انا ستنى في مقام كهذا عن التصريح
بالتواعد المتبعة في النظم والشعر حسوما ان كان يحفظ ديوان القيس وقد شرحه
وهو غير خال من هذه النظم فكيف لا يجوز لعمري لشاعر الهندوي أن يقول لولاء
ودل حسه : اني أنا وما أكتب غراس صلاتك وأي غرابه فيه ؟ بل أي غير طيه ؟
وأما قوله : (وجني ظلك ومالك) فلا أنكر أنها بالنسبة أليق بها بغير لكها فله
تتمتعهم البلاء الأول ولا زوم شرطها فلا يجوز والذهب لأجل توجيه الامراض
في بلاء من قيل أن الظل لا يكون سياتي القيس وأن الغراس في الظل لا يضر وأنت
تذكر أنه لا غراس بلا ظل وأن الظل غير مقيم من المني

وليس من الضروري في حجة كهذه استبعاد جميع الشعراء التي تخرج الفروقة
المروءة والوطنية والعسكريون واليهود وحين مضى عن كون الظل هنا مأخوذاً بالقيس
المصري والبيارة كلها عذرية والمجاز هو أصل ومنع البيان

وأين ذهب مع ظل الله وظل الأمن وظل العدل وظلال جردة كثيرة محملة والكلام
الفرق ليس لا تصاب فيه أي حسم

وأما محو خيخه : (ظلاله في لونغ اليك حملا فله أسد أملك في الفصل إلى
أسلاكه) فلا أصل فيه فان لغوته واضح لكن أقول : لا شوق بك غالب طيه الشعر
فيحسب نفسه وهو في القدر أنه في النظم بل هو يمكن للقيس أحياناً في عدم وضوح صوابه
لأول ومدة فلا ينهم القاري بعض حجة فلا بعد التامل في الفصل

وأما اعتراض (البيان) على (أحب شعراء المستشرقين في الأمم) بأنه من
التركيك التي منها أصل القوية حساً من على ذلك المظهر في حدة النقواس وأن
رد الظناني طيه لا يسلم من الرد غافقوله : ان الرد على الظناني لا يسلم من الرد
أيضاً . وهو قد أورد في مقام المطاع من جواز هذا التركيب ما يستعمل النظر وانه
وان لم يكن هنا مقام استبعاد تلميذات كنهه فلا بأس بإيراد بعضها كقولهم . ان أصل
التفصيل قد يقع منه ما يستلزم من الصفات وتوجد ليس الراس .

وكقولهم . انه قد يكون دلالة على زيادة مطابقة لا مقيدة هو قولهم . يوسف
أسمى لغوته . وكما ترا ان أصل لغوته يسي أفضل الاموة على حد قوله انظر
(يختره من ثلاثة) أي من الثلاثة . وأنعموا قول جبه الرحمن النبي :

يا خير لشوقه وأعطهم طيبم راسيا وعصيانا

وتعريفك ان محو كائن حلقه أبجز هذه البيارة ولا غنى أدنياً مثل غوي بك
قد رأينا ما رأينا من الآثار المطابقة على سعة اطلاع في القوية يقدم على هذا الاستدلال
فلا وهو يرى رأي القيس أبقوه ويستعمل أن يكون مثله لم بحر بيده الامراض
ورودها

وأحد البيان على قوله (وأنتهم اعتلا في القلوب) وذلك بأن الاعتلا جمع
على بالكسر وهو الشيء القوي والقيس وان حقها أن تكون غلات . وقد استنريت واهم
له مدح ذلك من قوى ثمة مثل التبع . والاعلاق تأتي جما تير القيس بالكسر
تأتي جما القيس بالتحريك

والتي تأتي من البكرة وأولها

وهي الليل اللقيح بالبكرة

وهي الرخاء معها وأنته في لسان العرب : هيونها حزر لصوت الاطلاق
وأظن ان في هذه الأخطاء كلها من معنى الخلقة والخلق ما يوسع لتوضي أن
يبرها بقاءة في معنى تواتر القلوب .

وأما كون (أجدهم يلزمة الرأي العلم) من التواضع الانجليزية خرجت طيبا
البراه في هذه الأيام وليس كل ما تأتي به يجوز قبضه ، فندرج هذه الجملة :

أما (حسب العلم) يقفه فلا يخلو البيان بأنه عربي مبدع
ثم يلى الا عبارة (الرأي العلم) وهي مترجمة عن لسان الانجليزية لتبرج هذه
العبارة عدم وعدم وجود ما بهد منسما عندنا بالعلم وتنتظر هنا يوجد فيها من الخلل
بالمناسبة :

أما الرأي فهو الرأي لا وجه فيه .

وأما الصلة بالعلم فهو كالتصانق البلاء مثلا بالعلم فيقال : بلاء علم وبلاء جاهل
ويقال : أمر علم وبسر . أهل اللغة بأنه تم علم .

ويقول شاعر الجاهلية :

بليت شعري تلك والأمر هم ما نسل اليوم أوس بقتسم

فان كان يقال : أمر هم فلفظ لا يقال : وأى علم وأى أمم لها ؟

وتوالت بمسما (أمر العلم) لا يلقى حيلة التصود من توهم (الرأي
العلم)

ومن السبب أن يترشح على طلب البيان . وهو الذي يكتب في (اللغة والعصر)
ويبدو ان وجوب قوسه كمنه طلبة التصور وولد بالبيان ليدفعه الى أن تكون عند
العرب . كل طلبة رأيه هذا لا عليه جبريد أهل اللغة بل أن هذه صفة لا لينة
لكتب يترشح بهذا على (الرأي العلم) ؟ وليس فيها خروج من القلوب ولا وضع
جديد ولا صوغ ولا امت .

وأنت لو طالعنا كتب العربية ، خصوصا كتب القلم والمكتبة ، لم تجدنا حاية
من اشتغالات كثير من العلماء من العرب من كتابهم وان ظهر من أدم زوجة
كتبهم ليد انبساطهم العربي القديم لم يسم من هذه التواضع فاه تلك بقرى
المحدث وقد أثرت عليه لغات الأجنبية من كل جهة حتى انحطت المائل بالحق .
حتى ان (البيان) نفسه على قار . لكنه لا يسم منها حين يقول في العدد الأخير
على صدره الاكفاد (رأي العلم الأول) على عبارة عصرية صفة مترجمة بالخراب
من الانجليزية . وليست من أصحيب لسمى القوس ولا لأعلى ولا من ترا كتب
العلم على ولا المظهرين بل ليست من القود وأما على من أوضاع الجولاء السيرة
ومعها استعمال (البيان) مثلا (تتفرع البلاد) عصرية صفة . وتباير كثيرة ليس
هذا على سردها

أما قول شوقي بك : (مدني لسمها المنين) فكيف يصور فيه غمزه في (الرأي
العلم) التي جرت جري الأعلام

غير أني حبيت جدا من أغنى عوالي كيف لا يلقى على طلبها أدم انبساطا بطر (١)
ثم قد هو الى انبساطا حل كوني أنا زكيتها بالردا كركها العربية وتغلطه . فلتا طرأ
عليه حتى صار يأتي الآن ما كان ينبغي منه ؟

وأما (يا صرا صر الأوردية) فلا يمكن أن أنفد الأوردية ما لا يصح استعماله
والقبلة الى التمسك من صفة وموسون لذا خلفها لعمد تقيده العصرية فيقال : حبيت
من جبرية هذا أي من سلاجه

وقارا كبيرا : الخطبة والنسوية والفاخرية وهم جرا

وأما استعمال شوقي بك العبارة بمعنى عبية فهو شتمال الى اصطلاح اللغة أو
عدم تحقيق

ومنه الصفة بمعنى السابعة فقد طلب لسمي الناس ما وم لا يطون لهاطية

أولما استعمال (الملك) بمعنى الأسرة فهو ولود ونخلة البيلانه مع قوله . كأنها تصحيح
تول الشفة (حيلة) وكذا لا تأتي بهذا الصرافا بطل ميل الرجل وحيله بالشدق فيها
فيه نظر وهو من المبرور في حرة التواضع وقد لسموه بما أظهر خطاء ، وروى من
المحدث (أخضت البيلة وتوليدهم) وغروره بالبيان والأرجح أن يكون أخلق على أسرة
الرجل البيلة التي هي القدر لكونهم سبب القدر كما قيل : فله البيل احد البيليين
هذا ويجوز أن تكون كلمة هي مودة وليست هذه بأوردية وده فيها فاعل هي

منقول قده قارا : ساحل جسي مسحول . سحله ماء البحر وهم جرا
وأما (المولود) فلفظ فيها مع البيان لا أن تكون غلطة طبع

نصل الى قول شوقي بك في التاريخ المصري (ان الحقيقة منه لا يمتزجها سر
هي من تارة وأر عوت بحبر ونحي حبر)

أقول : هذه عبارة غريبة بالشمركتها من أبلغ ما قرأت في الكلام العربي
وأناست ان يكون البيان سمه مقلدا ولا تقاد

ومتاعا قاصدا لا يخفى ان التاريخ المصري القديم مبني على الآثار المجرية
والكتابات القبطية والى نظم منقول للذين لا يسموا القواعد من عمل هذه المجرية
لتقدم القبطية فيها يقرر عند الذين في . بظنوه الحقيقة الأخيرة لا يطعون
على كتابة في حبر أو حتى على حدوده انكشف لسمي حبر آخر كان مدفونا جده فيه
ملا بطبق على الأول أو ما فيه زينة عليه غنيت تلك الحقيقة والطلب تلك التاريخ
ولمعا كان يتكشف منه كل يوم شيء جديد وصح أن يقال : ان حبرا من هذه
المجارية هي قدم مصر الأولى وامت حبرا آتية ولا يرى هذه الحقيقة في شيء من
التقدم والى كمال البيان وأعتقد انها لا تفعل على أحد فاد ان كان أخط البيان
سلفه لسمي التاريخ من قوله : (ليس من تارة وأر) فخطيب يسر ولا بأس به
لأجل الايجاز ودخلة الجملة مع لفظ السيل في القارة المندوة

وأما لفرانس (ما سكي كورلكه ما هت الثغاني قصده) فأولان البيان فيه من
جبهه الصفة على أن قوله : سكي كورلكه بضمين معنى لعل كورلكه قد سكر الأزهري
من البيت ان هي تجري جري لعل

وأما قوله : (عنين لا متعنين ولا متعنين) فهو طعن أيضا

وأما (تلاشي متولية وتولوي مقلية) فهو جاز

وأما عبارة (حواراء والتيار) فلم أعلم مالا سبها وما هو المراد منها . ولستها
على كل حال مبهمة . وأما جملة (كان الفصل بلا غيبلا فبلا سبها بيلا) الى آخر
ما ذكره في بقدر أيقن منها بالحد

وأما (لرفت القزاجات ولم يفرغ من القرب) فالمراد فيه ظاهر . وهو أنه
لا يفرغ من طلب القرب . أما قوله (زكة عينا ليس بليلى) فلا أعلم مالا قدده
ومالا تأخر منه . لأنني لم أظفر بأرواية موحدة وما هو مشهور منها في المطبعة لم يخط
معنى وأما أقول : انان كان ما بهد ليس على قوله . ولا لليت فهو مقبول ولا فلا
وأما (أجهد أدبه) فان كانت سير من أصب صفيه فلا تأتي

غير أن قوله (أخذ القوم يلقن بمقاصد من الاجتنان) خلا عن كونه ليس
خلا لا تراس فهو كلام شعري بديع .

وأما (لرجيل القدر) فهو غريب ومثل لرجيل القدر ولا مسوع لذلك . فان
كان معنى لرجل الخلقة من حشمت الانجج وشرفهم مثل يوسوه وهو جبري مثلا
فيل همهم لهم كانوا ينجون لاختلاف لسانهم ويخبرون اللغة لقصودهم وكان الناس
لا يكرهونهم هذا الأمر بما جرم من ضاعتهم وبلاغهم فلم يكرهوا بأنون
ما أن من هذا التيقن عند وجود الحقيقة بين القلبي واللسي . وأنى منسبة هذا ؟

أما (الملك) التي أخذ على استعماله البيان في قوله (مايح للملك) مقصد به
المرحكة والانتقال من توهم كل شيء . أطلقته قد مسكته ويؤيد ذلك تأكيد
بقوله : (منه لمراد)

وأما (الفرط) فلا يأتي بمعنى ساحل السعد وإنما هي التترك حيا قرر البيل
وأما (غير قدر الشيب) فلم أجد فيها

وأما قوله : (تم تراكم الخلقة باللب ثم يرقوا به حتى كسروه) فأظن
أن المقصود توكل جود آلف وأن الأنف زائدة عن غلط الطبع وان أديها لسمها
مثل شوقي بك لا يخفى عليه مثل هذا . وغلط الطبع فتح كتبها حتى لي نفس البيان

(١) كان يرد في حله في جده : أنا مدون بهذا السيل . لو نوحوا وحققا في تاريخ يوم
اجتبا سنة ١٨٩٢ قال لي شوقي : هذا أسلوب عربي جلي زك

مع حاضرة مراكش الشيخ في تصحيح السور، ألا ترى أنه ورد فيه هذه الآية
(حيث كان كل منها مفسرًا ومفسرًا) بدل كل منهما .

ثم انظر البيهقي يفتي أيسر الرواية من جهة الوزن والسنن ونحوه الخاطم
في معجم معروف به من طول البيع في نسخة القصر ولا بد من تصحيح قول
البيان في انطوائه هذا من الوجه المروى لا أنه لا يشكر أن مثل ذلك وقع أبدا
ففسر، حتى القبول منهم والله بما لا يتضح في حاضرة عرق بك لأن القصر في
الوزن وكل ما عطف (وقل أنا وروان وما أنا خاتم) على أن القصر من عرق بك
أنه قبل الاتصال بهذا الصور الظاهرة بل وقد قد يتجدي الاترجيح في غيره فلا
يقل مثلا بأمر القبول التي تكررها كثيرا بل في الرواية كما لا شك في عزه الشيرة
ولا سيما بتجديدات أخرى أخرى لها وأختي أنت بتجدي به انظر القصر والشمرة
الأن ينظم أخيرا يكون غاية ظهر شعرا، الاستكبر

والى لا يدرى عند الخاتم حيا يكون خاليا به عيظان القصر مستقرة في الأصل
خاصا في أجزء القبول في عدم لفظه في تعديل للشرح والشرح وتطهير كل وقت
بل كل شعر ما ينظم .

وبكى أصدقه بابتداء هذه الأجزاء في وكوبا شعر الموضع ولزاد طاء في
المروضة مثل القصر، والله يعلم أني ما علمت عليها شيء أخرى ولا بد في القبول
والكامل وأنها من هذه الأوزان المبرجدة وهي ركوب تلك الأجزاء الرواية
من عند الخاتم المبرجدة .

عنا من في الرواية من عاكة عين التامنين لا أجد به نهض جانب أحد
مهما ولا لا شقة على أحد فاني أول من أكرهه، وله من مودة كل منها ما يكفل
في تصحيح ومروى عنه .

والجاء فلا يرى البيان من التمدد في مؤلفه عرق بك والتجديد في القصر
كما لا يرى عاكة القصر من التمدد في أيسر مناصب الشعر أحياء في كتاباته
ومن لفظ القبول على خاتمه في حد القبول الذي يجهل أن يقع في غلطه ما شاعها
الشعر وأن يقول مثلا في غاية الحرب :

علم خطوب تلك الأجزاء شعرا . ولان هو علم لم ينقل كتاب
اذ كيف ينقل شعرا وبشر أن يكون في القبول ولا حلية هنا للمجاز . لو فكتنا
أن قول : بنت شعرا فلا جرم أن مثل هذا شعر صريح أي أنه ذلك القبول (١)
ومع هذا فلا يجوز أن يكون القبول البيان ولا غيره فهي في القصر ما يكثر به
حسنة وانقص من غلظه القصر في الشعر .

ولعل القائل ما علمه من قول أحمد عرق بليل شعر ومناسبة القصر (شكيب)

(١) كان عرق بك قد علمه في قوله على كوكبي فكان الصبح أعيا من الأجزاء
من حيث سبب القصر إلا أنها من كتابته وما زالت عطفها على ما جاء في القصر من باب :
ما قصرت في جوارحه لبوب والآن هو القبول على لا يتم به قصي . فاما القصر له ما القبول
على القصر به .

تذييل

(على الجزء السادس عشر من البيان)

في الأمير شكيب أرسلان ورواية حذرة المند

ورفت علينا عدة مقالات حيلة الرد على ما نشره الأمير شكيب
أرسلان دفاعا عن رواية حذرة المند لصاحبها أحمد شوقي بك ما يدل فيه
على الحفاطة والمناخكة والتمويه بما لا يند على ولا يدل على احترازا وهو محال لا
لحب الفرض له لا غير من إتمام المصالح بما لا فائدة منه وإساءة الزمن على غير
حقائق . وقد علم القراء أن ما قرأه أصحابنا من الآية إلى بعض ما رفته من
المفردات فما عطف عليه من الكتب المصورة إلى خامت للكتاب والآية لا تقطع
بشمس الإرشاد إلى وجوه المصائب والفتنة إلى موافق القصر لا يفسد القصة غير
القصة ولا طلبا للفتنة والجدال على ما توجه الأمير ورأيتني عرض في ذكر
القالب والمغلوب مما لم ينظر لما قبله ولا جرى في حذرة أن تعرض لفتنة
أو متابة غيره . وذلك طويلا تلك الردود مع الشكر لأصحابنا ومن على يقين
من أن كلام الأمير لم يصب من انتقاد أولى القلم بوضوح ولم ينجوا في وقت
لأنه لم يشغل إلا على السنان والتمهلت فضلا عما يشتت من ورائه من
حب القصة لا من لم يصب من لغتهم قرب القصد به . وفي أثناء ذلك صدر
الجزء السادس عشر من البيان وفي آخره بعض النسخ من طبع لاند وجلس
الدين في أحكام القالب البطاركة المزدانة بنسخ خروج من الفرائض الخفية
ولكن لصدفها إذا أردت ذلك فما انتهى هذا الجزء إلى بيروت وقد قصرت
البريد على الحق ثم أتى يدعو إلى ثورة في البلاد قضي بموجب الأمير عليه
ومنع تسليم على المشتركين واتصل الأمر ببعض الترجمة من أهل الخبر وذوي
الغيرة على الآثار العلمية فصاروا في إزالة هذا المزمع أو صلح الحق من الجاز وتسلية

البريد ولكن أهل القناد الذين لا يبالون منهم موضع ونحوه سببا وجه
الامر وتكونت مساعده الصبح على حذرة في الأجزاء من حق الضمير بالحق على
طوبى من الميزان ونحوه الجزء كنه الجزء في زعمهم يدعي أن بين الجزء
والحق اتصالا بالحق وانتهى إليه من غير واحد من القائل الخبرات هناك
أن في حذرة الساعين بهذه القصة الأمير شكيب أرسلان وقد ذهب إلى جماعة
من لربط القصة والقصة ونسي جميع بين أيدي أولى الأمر سببا لأصعب الأمور
كيفا وقتنا ودفعنا القصة عن قصد لانه قوم أن هذا الجزء يحسن الرد
على ما صدر به في الأهرام مما تحدثت الإشارة إليه . فليشر الأمير أنه قد نه
ما غير خاف وأذكر غير قس وقد أبدنا الحق المذكور جدا القبل نشر فيه
أحدى المقالات المشار إليها من قلم أحد كتابات القصة . وفي بعد ذلك ما
يسر أن شاء الله وحنا نص الحق المذكورة

قد وقعت على المقالة التي نشرها الأمير شكيب أرسلان في أحد أعداد
الأهرام تحت عنوان « ليل حذرة حذرة » ولم نن يرد بها على البيان بما انتقد
به رواية حذرة المند لمؤلفها أحمد شوقي بك فوشت عتدي وهذا كل من اطلع
عليها في القصة سكان من القصة لا تقدم الأمير على مثل هذا الموقف المخرج
وتناقض على مواطن القصة والقتل ولا سيما بعد ما انتشر من خبر قريب ما
كان من حلقه في هذا الجبال وما علم به من العنصرية والمجون مما لم يرض
لأن أن يرد في حلقه حتى لا يبقى كيد ولا صبر ولا لرب ولا يند إلا
يحدث بتدويره وشعر ويكون على يقين من مبلغ طبعه وقصر . وقد علم كل من
وقف على كلامه في هذا الرد أنه يقسم إلى ثلاثة أقسام أحدها المسكة على
غير طاق ومحاولة حرة الحقة تحت برقع البسطة والتمويه . والثاني مرد كلام
لا معنى له ولا يحصل سوى القصة والتجديد بكثرة الخلل في حيز محلي لأهله
من لا يعلم أن هناك حقا بأمرًا وملائمة وأخرى . وثالث وهو أنها ولعل السر

فيه الغشاق جالب كبير من مآخذ البيان بأنه حتى لا يربح غير على التجاور
 احيانا الى تنطيط صاحب الرواية فيما هو خارج عن الرواية وهذا كما مر لا
 يطبق على حيوان مثلك المذكور وما يوجه في يادي الرأي من أنه يوسيه
 الانحصار في التصريح عنه. فلما تأملت هذه الجملت كلها ايقنت ان الامير
 بقصد الا المكيده لصدفه شوقي بك وتوسيع الخرق عليه والذهب في اداعة
 ههنا وتكرار الحديث في سقطة حتى يصيب من ذلك ما اصيب الامير في امر
 الدرة النيرة بما لا يزال حديثا دائرا على الالسة الى هذا اليوم . ولقد يظن
 في بعد ذلك كله ان الامير يهدي لسانه على كل طوي صاحب البيان هو
 قصد شكره وتقديره وسكته الحية او تقوى من الخرفين سببه وقت واحد
 فكلي لاحد . واما ما نرى في الادبي والامر دواء ما دعوى الحب والاشيع
 على ان شوقي بك لم يعلم ان فردا صانعا لو كان من بوزن لشدة والمكر
 في الحقائق لا احتاج ان يستور ظم الامير ويستبين بطل كلامه في هذا المرد
 الذي لا يجد الاصرار من الشاعرة والامانة عليه . وهذا ما للامير وطولة
 الهند ياول القناع عنها فيما لا تعود عليه من ثينة ولا ترمه فيه خصات وتم
 طولة اخرى هي اول هيبته ودفاعه عنها بالامير الطويلة ألا وهي حكمة
 بيان التي تعرض هذه الايام في إحدى الجرائد السادة تافها سبيل الله
 والهمر وتهاوى بما بين شرقي اوستراليا وغربي امريكا وهي عاقله المدام مركة
 المرد عذبة بلبين والمصدر على كونها اقرب منه سكانا واطلق في نيبا وادجيب
 عليه سرما وأدعى له الى الآفة والبررة فاذ به . كما بين الذي للشاعر ولم
 يبال بما يرى من تشويرها وتشويرها وانصرف بهلسترة لمرقة غسه الكيرة الى
 الدراع من طولة الهند وهي عنه في ذلك كله صافية فليست بالقل مما بين لبنان وكلمة
 وبعد هذا وذلك فلو كان الامير من اعلى المقام الذي اتفه لكان في
 نمرضة له ما يمتثل المذودة والانتصه ولكن كل انتم يعلم انه من حيوانه المنة
 وانه لما يحسن تطبيق كائنات برتيا من كماله السياسي فياتي بما عربة الطوف
 كربية الاطفال وما علنا على ان له المانة بالغة فلا يغيرها من طعم الادب ولا
 الله وعلى عتبة اهل التحقيق في شيء مما يسي هذا القيس من الغرب بعد هذا
 ان يرى مثله يتعرض لشد الكلام والتهير بين مصعبه وقاسمه وهو لا تكاد تقبل
 له عبارة عن غلقه لو دكا كما ثم لا يرضى حتى ينصب قبة حكاكها كمثل البيان
 هذا وما كنت تعلم ان صاحب البيان لا يتناول الرد على تلك المسكتف
 ولا يطلب مثل هذا الكاتب في جمل دفتي الحية ان التعب الرد عليه لا
 دفاعا من البيان فانه في غنى عن ذلك ولكن غيره على الحقائق العلمية ان تخرج
 بطل تلك الخزعبلات وحرما على الادعاء الضعيفة ان تضلل تلك الخزعبلات
 وروفا هذا المذموم والشعر عن التناول الى ما يسوا من اهل اذكر ذلك فتد
 ما ينسى من الانحصار واحصر كلامي بما هو من القرض القلي دون ما تترك
 به من التفرات التي لا فائدة من الرد عليها لاذ لو لمردت ان اتبع كلامه جفة
 جفة فاني ما غير من الزعم والتمط لقال في الجبل الى ما يورث الملل
 هلم الآن يا سيدي الامير فهاكك فيما جعلت ففك حكاك فيه هن
 وجدناك مصفا اكتبنا بتدريك من القرد الى مثل هذا التمثل للاباحادك
 به ما يردت عنه فنبلا والآن اتركك من مقام المحكم وحكاك عليك
 قد بدأت استجارك بالكلام على اعادة الرواية فذكرت لك ان تهم الرد
 من انكار البيان اعادة الى المقام المذموم وهو محجب من ملك وانت حليم
 الهة ومسلوها والكلام هناك اوضح من النهار في حين البصر لانه لم تلبث
 ان فشرت كلاما ما دل على انك هبة فكيف تامة الطويل ثم قلت وقد
 يتلخر ناسج الرواية بان ليس ثمة ما يمنع تقديم كتاب يتمثل بتاريخ مصر القديم
 الى مصر الآن وهو من القدر الذي اعتدوا البيان عن المؤلف وان لم
 يذره مدره مقبولا معناه انه ولكن بعد ان كسوة حقة من دكا كما قد لا
 وادعيت انه من خرافات

تم حاولت الاعتذار عن قول الكاتب وما كتب غراس سياتك فضلت
 هناك ما طلب لك ثم كانت نتيجة حكاك ان قوله هذا مثل ما طاعة تكلم به

الشركة والكاتب في معنى ان تمام المدح هو مصدر مصدرة المادح . فلهذا
 اقبل لهما الامير لثنا رأينا ذلك مرة لكن كان يجب عليك قبل هذا القول ان
 تجرد من مدح المادح وتخص المذموم والله شري هل كاتب هذه الرواية
 حقة او صيدة عذبة في المؤلف المتأقبات المدوية حتى يقال ان عدة اسدود
 كانت تلي على الكاتب عياف المادح والشكر ام كانت سرود حوادث قدته
 لا علاقة لها بالمدح والى ولا ذكر له فيها

ثم انتقلت الى قولك وحسني ظلك وما كنت فكان اصححك من هذا القول
 انه لا حراس بلا ظل وان الظل غير صانع من جلي هذا لفظك بعبارة التائق
 وفيه دليل على دعه همت وقوة بصيرته في ادراك مدني ألا ترى انك جعلت
 الظل حراس لا الهدي ايو مع ان مؤيد حول وحسني ظلك باعادة الظل في
 صير المؤلف هل كان يخاضع للبراس بهد القبول لم يحاسب الهدي اليه
 ومن كان حقا مبلغ هبه مع هذه المصراحة فلا يجب ان يكون كل صواب حقة
 حقا . ثم تخذلت بعد ذلك بما لا يبي في وصف مردنا حقا بانك تعلم الصاهر
 التي يتحدى منها الثبات فتمدت من تلك الصاهر الحرارة والبرودة والكربون
 والمطرويين لما ردت على ان جعلت الحرارة صمرا لله ذلك ما الطول باعك
 في كل طم

وانتقلت بعد ذلك الى قولك فلما وثق لبرع اليك عملا قد سنده اصافك
 الى اسباتك قلت انك لا تتجادل في غرض هذا القبول لكن اعتدلت بان
 المؤلف غالب عليه الشعر بحسب قبه وهو في الشعر الله في النظم فاذت على
 ان انتهت صاحبك بالسرور والمزول والسياسة في عالم الخيال فله ذلك من
 تامل بصير

ثم انصبت الى الدفاع عن قولك احب اخوتي الكثرين الى الامير
 فشرت يا لا مزيد عليه ودمعت ان تصيح اعتراض الحفافي عن المبرري
 في تحفة هذا الصير لم زد على ايراد قول الحفافي بحسب ما لا تخاف فشرت
 شيئا منه ولا بسنا شرمة لك في هذا المقام غير اننا نعيدك بالانحصار ان افضل
 التصيل قد يخرج عن وصه الى سائر آخر مختلف باختلاف مواقف من الكلام
 صبا الله قد يجمع منه معنى التصيل ويراد به مجرد الوصف بهي ما التفت منه
 كما في قول الشاعر

ان الذي سمك الساء بي لنا وما دعاؤه امره والطول

فانه لا معنى للتصيل هنا اذ لا قصد التشديد بين دعائم البيت الذي بناه لم
 وشي آخر هي امره والطول منه ولو دعيا الى التصيل لم نجد في البيت ما
 تظرو تلك الدعائم الا لالسا فانه . وسما ان يكون التصيل غير شديد بالخصم
 عليه المذكور في العبارة وقد علما عليه بطول يوسف احسن اخوته برودون هو
 احسن الناس من بين اخوته دخل هذا يميل ما في البيت الذي اختاره من
 متوليات الحفافي وهو قول المتنبي يا حيدر احواف واعصم وانت لحيه هرجا
 آخر من طرغ اقبل . وقد تخلفت بعد ذلك بقولك وحسبك ان غمرا مثل
 امث خالوه ابلز هذه العبارة وانت لا تعلم بما في معنى اجارها ولو بصرت ما
 حكاك وكنت ممن يدرك سر كلامه لوجدته غير خارج عما تقول والمائل لك
 لو عرضت عبارة المذمومة على كل ما نشر به اقبل في قول الحفافي وغيره لم نجد
 لما تسميرا يمكن لمراجعا عليه الا ان يكون افضل مما على التصيل . فليدع ولا
 يأتي معنى العبارة الا قسما طقا فامر لك في قد البيان

وما اصحكا الا اعتذارك من قولك واشتمهم اطلاقا في القلوب حيث فعلت
 ان الاطلاق هنا جمع ملق مختصين بمعنى البكرة وادانها وبني اهل الملق بالكرة
 ومعنى الرثاء اي حمل البكر ثم استشهدت على هذا الامير بما انتدبه في الاسل حيويا
 خرد لصوت الاطلاق ولما هو شاعرا على المعنى الاول . فامل بربك هذا التخرج
 ونصود الحب في القلوب بصورة بكرات قد خيبت ادتها في جوانب الاصلاء
 وحقت حب الحال مستودة المراهب المذلة . ذلك البكر خسر صريرا مكررا حتى
 تحوز من صرتها البيوت تيمنا وشغرا . لشري اننا لنحرم على عشق الغرب بهم لم
 يسعوك الى هذا المعنى بذكره في لغزالم ووقائق استقامهم وادن لكان لهم ما
 يصطادون به المحبوب فسر المدا مع صرير تلك الكر تحزون عينا دعتا وسر من
 لدمر سرما

ولا يقتصر من هذا إجماعك عن الرأي العام حيث قلت أما الرأي هو
الرأي لا رأي في (ما شاء الله) ثم قلت أما الصانع بالعام هو كصانع البلاد بالعام
(البلاد بالله) ثم قلت بين العام والخاص ما لا يسيء من التواضع
من العلم أن آخر ما تحدثت به عما لا حاجة إليه ولا هو في شيء من البحث
الذي أنت فيه وحاصل ما فهم من قولك أثبت أن كلامي الرأي والعام كله
عربية في جواب ماذا أردت هذه الجملة كلها وإن قيل لك إن شيئاً من
هاتين المصطلحتين غير عربي وهل يكفي فصاحة العبارة أن تكون كقولها وفردة في
كتاب اللغة طيب صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان بل إن منك
علم البيان وبأي بصيرة ينظر إليه أمثالك. ثم ماذا ترى لو قلنا لك في مكان
رأي العام رأي التامل والرأي الخافع أو قولك لك الرأي الكلي والرأي
الجمهوري ليست هذه اللفظ كلها عربية لا وببها بل كان يك تصحح
كل ما سردته لك هنا لأن أكثر كلامك من أمثال هذه التركيب التي لا
تصح في قياس ولا بشا دون

ولقد أجبني بعد ذلك ما أوردته من الاعتراض من قولك مدعي تعصبا
التيين حيث جازت بأنه غير مدور في هذا الاستعمال لأنه كان قد نال من
مثلهم أيام اجتماعنا في باريس حتى إذا قلت عنه أكرماً عربية ولطيفة كما قول
عاد هو إلى استعماله. أصبحت أيتها الأمير من مثل هذا لما يستحق عليه أن
القوم قد كان عليه إذا عزم أن يعود إلى هذا الاستعمال أن يبحث على غيره
منه لا أن يدعك عنه ثم أريد به دونك

ثم قلت وأما بأسوا بمر المأمورية فلا يمكن لي أن أضع المأمورية بما لا
يصح استعماله قلت من موجبات الاستعمال أن ذلك لا يمكن لك فإنه متى لم يكن
لك م يمكن لأحد سواك لكن ادعي من قولك يمكن لي حل هو ما يصح استعماله
وما هذه الالام هنا وبين رأيت حل الامكان بتدري باللام الأسفل كلام
اصراحت من ظلال الصحافة. لا جرم أن من كان كذلك من معرفة اللغة
خفيف بل يتحكم فيها أيتها وغداً ويتصد في سعة احكامها يقول هذا يمكن لي
وهذا لا يمكن لي

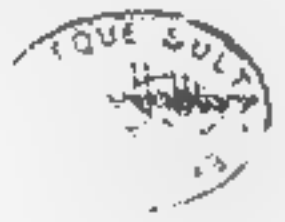
وانتهيت بعد هذا إلى استعمال شوقي بك البرعة والصدقة قلت بأنه
معنى فيها جملته بأنه من الناحية العامة وما كان هذا شرط دعواك لي
هذه المناقشة والتمسك لنداءه عند قال كل هذا جدياً عندك فكيف يكون
الذهب. وشك ما ذكرته في استعماله المراسم يعني المراسم قلت الحق فيها
مع البيان إلا أن تكون غلطة طبع فزدت هنا على الصلح ورامة

ثم انتقلت إلى استعمال القاموس في الأسرة غلبت بأنه وارد الألف
لم تقدمنا من ورد ولا في أي كتاب رأيت ولكنك انصرفت عنه إلى قول كلام
الحديث في اللغة وأب نهي معنى البياض خلافاً لما ذهب إليه الخريزي وابن
علاء من ذلك على أن كل مستند الخفاص لما كان على عبارة الحديث الخافض
المبلة وأنا وفيهم وقد نقلت هذا الحديث وقت وصروته بالليل والصحيح أن
الذي صرح بذلك ابن الأثير وبين القولين فرق لا ينبغي على ذلك أنك. على أن
عوض من الأثير لا يتم به حتى نسق قرائن هذا الحديث وما ورد قبله فالأثير
أن يصير من قوله وأنا وفيهم سود لي مذكور قبل لا إلى النطالبة فتكون البية
فيه معنى الشعر وهو ما أحسنت كسب اللغة على تفسير هذا اللفظ به وركن ما قلته
أن لا يبرحها ما يتصور من بعده ولا سيما أن الكلمة من الفاظ الحديث وصاحبها
الحديث أشهر من تذكر

المراد منها وصورتها لا ينطبق على الصواب وأنا أقول لك بس كلامك في حد
الموضع لتعلم ما به ذلك قول أنه يفر عند التورجيب شيء يطوره
الحقيقة الأخيرة بما يطلع على كتابة في مجرد الكشف لديهم حجر حركان
مدفوعة. ما لا يطبق على الأصل فتعبرت تلك الحقيقة وبسبب ذلك التاريخ
هذه عبارتك بتصحيح النصيح وسلوبها الراس وحاصل ما فيها منك حيث تلك
الكتابات متناصبة يكذب بعضها بعضاً ولا ينطبق فيها شيء على خبر وادكار
الامر على ذلك علم تتبين في وأيك أن يكون ما انكشف من تلك الكتابات
آخر الحق بالثقة بما انكشف بها أولاً بل إذا تناقص خبر من مثل ذلك
فكيف يمكن أن يرجح بينهما وبأي سبيل يعرف الصادق من الكاذب. ألا
ترى ما يريد كل واحد منكم بتصديق هذا قد أصبحت المني وبحثت في كلامك
للمحال على حد ما ذهبت إليه من وجود التناقص بين تلك الكتابات. وه
المصحيح في ذلك أنه ما كانت حقائق تاريخ المتدبرين مسطورة عن العبارة
لا يمكن أن تعلم من خبرها ترتيب على ذلك لأن كل حقيقة منها ظهير وبخبر
المكتوبة عليه عانت تلك الحقيقة وأثبتت في التاريخ وكل حقيقة قد أحمر
المكتوبة عليه أو على مدونة بيت صالحة كمنه الوصول إليها من طريق آخر

ثم ذكرت قوله ما عاصبه فأولئك ما قلت التخلي قدره فتنازلت هنا
أيضاً إلى موافقة صاحب البيان على ما فهم من التسمية وإن لم فهم ما فهم من
الخطأ. وكذا قوله مرتين لا متلئين ولا متلئين تلك سادت بما فهم من
القصص (كذا) لكذلك لا انتهت إلى قوله ثلاثي متوارية وتولوى ثلاثي
لم ترد على قولك فهو جائز (يج ج) واعتدت من قولك جوار الله والظاهر
أنك لم تعلم ملداً سبقاً وما هو المراد منها هابت شعري ملداً يهبط الوراق
على ما سبق هذه العبارة ثم ماذا عشت من اعتراض البيان عليه. وكذا به
كان الفصل قلا... حيث ذكرت أنها بالشعر الحق منها بالثبوت ذلك لقد
اسكرنا بقتك في هذا الرد. وقوله سجدتم إنما في السكر وأنا فأنين من
هيك حيث قلت أنك لا تعلم ماذا أشكل (كذا جنة الجبل) على البيان
ت. وكانت زود كل اعتراض إلى الاستكشاف. وقوله غشت الزجاجات ولم
يفرح من الشرب حيث قلت المني فيه ظاهر وهو أنه لا يفرح من طلب الشرب
وهذا أيضاً من لغة ذلكك وسه طك بتأويل الكلام وقس على ذلك. ما
ما تحدثت به في هذا الموضع ما ظهرت فيه قام الباهة وانت ترى أنك قد لست
لنا نوب الملاحظة والملاحظة ثم انجيت على صاحبك بالتدريج والأزلة حتى انتهت
بالفعل والشعر هوذا على يد. ومنه في أشياء من شعري لا دسل لها با أنت
غير ما اتقادي من بيان ما نيت فيه من الشطط لصيق المقام كما أفضي عن بشا
ما قرط لك من الاغلاط في هذا الرد خلا ما نيت عليه في مواضع وإن أحييت
المريد حين يدعي من اغلاطك في رواية آخر بني سراج ما أن مدني أبو أيتك
اسرع من قولي الزاد والسلام على من اتبع الهدى

قولاً مدرج



وهو انتهت إلى قوله في الكلام على التاريخ المصري أن الحقيقة
لا يستقر بها حجر... فخرت ما شأنت مصاحبتك ووسع طبعك ثم عدت إلى
نصير قوله غوت بحجر ونحيا بحجر فزعت أن المني به فخر كانت ترمز أن
الخاص كلهم في طبعه ذلكك ومثلك. ثم أهدت في التصريح بأمر سببه
كلامك من الركاكة والصف والسيوت في الشرح إلى ما يشهد بنفس ما
ادعيت أولاً من ظهور المني في هذه العبارة لو أنك بعد ذلك كثر أدركت

تعقيب شكيب أرسلان

رد المؤلف على الرد

والآن أقول قائل جوابي على ردكم .

كل نفس مما صدر

قد أردنا جواب (البيان) على ما أتى به في جزئه الأخير مما لا خلاف في كونه ليس بجواب على حقلنا ، وكنا عجب الاستدراك من كل كلمة في الرد عليه تركيز الحكم في هذه القضية لأرواب الفكر وأهل القول السليم لينتجروا ويتأدبوا بالمسائل في أن المسألة ليس منافع مدام ، وليكن رأينا المسكوت مطلقاً عن جميع مآلونه قد يوم من من لا تخفى منه أن قوله كان الفصل وإن لم يكن قد أقرم وأسلم وله إما يعرف من .

فاجزنا بشر هذه السطور نقرأ لبعض ما حاول دفعه ودعا لا نترضى به علينا جديداً . فلما سألنا ما أتى به مما هو خارج عن موضوع النقطة فلو شئنا لكان للاعلام جمل طويل في دفعه اليه ومكسبه عليه ، ولكن ذلك ليس من شأننا فنقول :

أما (الكتاب) وما كتب من (البيان) فقد أسبغت في غير من تأويلها بما ستره لمعروف القراء من هذا الذي قلنا لم يسع صاحب الرد صفة الرد إلا التعليم بوردته ما يقول : (لعلنا وأجدد الرد) وما وأجدد لا يروا . بل قد صمدنا فيه نقل . وناعيك بما أسبغ منسجماً لاعتقال يكون مملوكة

لما قوله : كل يجب عليه أن يميز بين الفصح والفساد في التورج واليه شري على كانت تلك الرواية خطية أو تصدق منسجماً للكتاب المتطورة على بطلان نسبة المدح كانت على الكتاب عبارة الفصح والفساد

جوابه . أن قول صاحب الرواية (الكتاب) مكتوب في الأصل لا يله (ما كتب) هذه الرواية وسدما

وقد (كتب) فيه ما كثيراً ويصلح أن يكون مستنداً إلى كتابه صفة مولا . المتدبر الذي هو الذي دعا وفكر في الأمر . لا . من عالم دوماً

وهو الذي لا يلائق بالشيخ المتدبر وسير لولاه القدر في هذا البيت الكريم وحسبك أن صفة اللائمة له أنه عالم المتدبر وقد فعلاً موضع البرز من الله .

ولا سلم بعد هذا من أين جاء الشيخ هذا الشرط الذي هو أنه يجب أن يكون كل ما يكتبه الكتاب خطية أو تصدق بعد فيها منسجماً سيد له منسجماً عليه حتى يجوز له التحدث بصفة ذلك السيد . فلما خرج من ذلك العرض مرق من فضل مولا . عليه . والتحدث بصفة ذلك السيد له لست عتقوا عليه التحدث بصفة بين الناس واقطع (بين السيد والامانة) كما هو ملحق كلامه .

وأما (بين ذلك وما) فقد أن قلنا أن نقل هذا مجزى لم يبق على لاظهار مبدعنا في علم التيات والتشاكل ونقل والمجلى وما يعلق بها .

لما قوله : انما أنشأنا النقل على التراس لا يلهي إليه . بل يرجع إلى عبارة الأولى علم مقصودنا وهي درجة هذه المعنى من السعة . كان قوله : انما جئنا المارة بغيراً خطية لتبين عبارة جازاً بالمرب وهي صف :

(ليس من المسمى في سجة كنه استبعاد جميع المقاصد التي تخرج اثر وذكر المروءة والروية والكرون والتقدم والرجوع) تعرضنا على جميع هذه التروية . هل يستلزم منها أن المروءة جبهة فيها عصر من العصر أو هل يقول ذلك أحد ؟ إلا لئلا حد تعريف الكلام من مواضعه .

ولما تركيب (زيد لفضل أخوته) هل علم انما يمكن من يستعمل هذا التركيب وإذا قصدنا بالفتح من أن سلك خطية كنه . هل حصل فيها من الأخذ والرد لا يمكن أن يكون طلب من لأرب واضح مثل صاحب مدرك الله وأن شوقك لإجمل إلى مثل هذا التركيب إلا وهو يربى وأن الذين أجابوا ولم يجربوا فيه وذلك مثل ابن خالرو وهو يحفظ من قول القتيبي . وقول صاحب البيان . أن ليس هذا مقصود ابن خالرو لا يسلح به بلا دليل . ولعلنا قد نقل ذلك من وهو من يمل ما ينقل ويطلب لما يقول

ولما كان اعتراض البيان على هذه العبارة مأخوذاً كبيراً من هذا التباس وهي بين الأيدي وكان ينبغي قد عليه هناك فمن شاء فليأخذ الأخذ بالرد عليه براجحة ذلك في علم ولا حاجة بنا إلى ضامة الوقت في ذلك ومنه يعلم أنه الترتيب .

وأما (الاطلاق) فلا ينس البيان أنه منها في البداية قولاً واحداً بين العلاقات نقل منسجماً : (يريد بالأطلاق السلاط وحسباً تأتي بهذا المعنى انما الاطلاق جمع ملق بالسكر وهو القسي . القسي كلمة التي لا يمتثل أدنى مخالفة ان الاطلاق من القسي منسجماً في هذا المعنى بدليل قوله : (انما) قلناه : بل الاطلاق تأتي بغير من القسي تأتي جماً ملق حركاً وهذا يأتي على البكرة ، ولعلنا ملق بالبكرة وعلى القسي ملقاً وألفظ هذا القسط من القسي

• جواباً جزر لسوت الاطلاق •

ولما على عدم الحسار الاطلاق في معنى القسي كانهب إليه ، فظهر أن سوت الاطلاق في هذا القسط لم يفسد به صوت الاطلاق . البنية

ثم قلنا في هذه الأقوال وهي البكرة والليل من معنى القسي والعلاقة ما يستلزم لونها بالطلب ، وذلك لأن الجاز يقع لأول علاقة ، وهذا العلاقة شديدة . فكان من القسي أنه طوي كنهاً على كلاً هذا وعلى أن التكم بطلان الاطلاق بالليل والبكرات . وأخذ يرحم على معاق العرب الذين لم يستبقوا في هذا المعنى بوجه ولا ذكره في التورج لثقلته وقال . (ولما) لكان لم . يستلزم به المصوب لسراً انما صح صمد تلك البكرة فاجزوت جهاد دعماً) إلى آخر ما ذكر

ومقتضى أنه يتم تفسير القسط بمناه المطبق وفي الجاز من اللغة العربية حال كون الجاز هو صاحبها وبنها . وعليه لست يتم من الآن لصدنا لئلا أردنا تلميح (أننا لم نل ليس الجرح) أن يستعمل كجرح لئلا وتصود تلك التلميح في الأقوال وقد أمنت عليها الأمة على كفا

ولما قيل : من القسي . ففتح أن فهم منه سوى مجرد على القبول ولما قيل . جناح القيل لئلا في القمن جناح ذو قوائم وخواتم له من القسي طاق وشكور . ولما قيل من رجل : أنه بحر القم ، وجب أن نعلم من جوائحه الامواج وتجر غوث وأمه القمن ولما قال البيان في نفس عبارة التي نهكنا بها (يستلزم المصوب) ليس بصمد . فمن أن يكون المصوب غزلاً قد صيد بترك نصيب له أو سهم هناك لئلا تأخذ وسيل وعوى على القدر كما يدل بقصد : ولما لا يصب لا يصاد في الحقيقة . وهكذا قلنا في تفسير القسي كله على هذا الخط . وناعيك ما يدم لينا حينئذ من عمل المروءة لا بأصلاق القلوب قلنا بل بأكثر معاني صفة القلة المبرهنة ، مع أن الكلام كالا على ما وضع علم المصوب ، صفة حقيقة ومنه جاز . والحقيقة هي القلة قلنا على ما وضع في الأصل . والجاز هو ما أريد به غير القسي الموضوع في الأصل ، وهو من جاز أي العقل كآلة بدون في الاطلاق من مقصد إلى آخر .

لما قيل : زيد أحد حال كون زيد إنساناً والأحد حيوان كانه قد فصل الجاز من الانسانية إلى الأسمية لوصف بينهما هي التسمية .

أو قيل : زيد بحر القسوة من القسوة وهذا هو أم أرواب البيان بل قال بعضهم : إن علم البيان بأحد

ومن العجب أن القسي ببيان اليوم وجب تفسير كل لفظة بمناه الأصل متضيقاً . ويرى البكر والمصوب من كان القسوة البكر مما لا عمل له إلا الملاسة بين الليل والقلم في معنى الاتياد حرك بأولى قائل .

ولما توجه على معاق العرب الذين لم يستبقوا في هذا المعنى فصرح لنا من لم يذكرنا مني لا وقد سبغنا إليه .

وهل لنا من طابق أدق غزلاً وأنصح لجنة من يجوز ليل غير الذي يقول قسب بول ليل وشب جو لبها . وأطلاق ليل في قلاوي كما حيا وجنون ليل هذا صفة وقد استشهدوا بكلامه في كتب القسوة . وقال القسوة الرضي . وهو الذي يميل ما قوله مرة ما يروى .

ومن حدد لا أسأل المركب منكرو . وأطلاق وجدي باتيات كما حيا وأنشأت أنينا من هذه المقاصد بما فيه منقطع ولم يبق حلال في كرون (أنشيم اطلاق في القسوة) جازة سائكة وان الاطلاق تأتي بمعنى السلاط أيضاً ، ولا إذا كان القسوة أم بقية مشر من جنون ليل والقسوة القسوة وحسب لا كلام لنا

يسأل في (الرأي العام) وقد أوردنا رأينا فيها ولا زلنا نقول : ان قول الشيخ (احواء النور) لا يؤدي حقيقة معناها وان حيث كان لا يوجد فيها شيء يخالف التوضيح فلا بأس بالتصديق فيها وتحويلنا للامر فقلنا على الامر السلام وكذا قلنا امرهم وصبروه بأه علم

فأجبت بأننا خطانا بين القسم والعلم فان تكن خطانا قد خطا لسان العرب والأصح ان نحن منظور كان يعلم قلنا يقول وهو الذي ضرب امرهم بقوله . أي علم ثم لم يعلم طوجه الخطأ فيها ؟

ثم انه عند الرد لم يصرح (بالخطأ) وخصص فيه بعبارة ورد قول النفاخي بجوازها محجة أن كل مسألة النفاخي حول الحديث (آخاين البرة وأنا وليهم)

قلنا : ان الذي صرح به النفاخي هو ان الامر وحده ، وان قول ابن الاثير لا يعلم به شيء من قرآن هذا الحديث . قد كان صاحب البيان في شيء من حجة مثل ابن الاثير في علم الحديث والرجل من اكثر الحديث وكتابه (النهاية في غريب الحديث) أشهر من أن يذكر . وحسب أن صاحب البيان قد طلع في حواشي الكتب بعض الاحاديث فهو علم لا به من الاسانيد ولا يصح عليه بالدابة . فصرح المفروض بلح قول ابن الاثير في هذا الذي وقع خبر عنه كما لا يخفى

في أن النفاخي لم يقتصر في تأييد هذه الحقيقة على إيراد هذا الحديث وحده بل قال عليهم أحاديث من قوله . انه مائة ألفا ثم يردنه أو قلنا أطلعت على أسرار كسوكهم سبب البرة أي انظر أي من باب نسبة الشيء ما يقول فيه . وفي توجيهه هذا فلا يخفى من توجيهه . ولا يؤاخذوا في أني استعملت (النهاية) في كل شيء من الاسانيد لانها من الاقوال التي وقع فيها الرد والى أفتاني الله فيها فأصبح منها فان قيل : فلماذا صرحت بالدفاع عن اصطلاحها مع أنها مما لا رجاء فيها ؟

أجبت . على المذهب الذي يلزم منه (لادعاء الحقيقة) أي عند الاطلاق أن يردنا ويرى ذلك ولا يبعد في ما قد سمع عليه النفاخي من الكتب التي صرحت في سند الحديث فضلا عن خاتمة الكتاب ، فظهر القول بها لا من جهة بهيمة القول في القاطع بالعلم ، خصوصاً في علم البرية الذي لا يثبت فيه التكرار من التصحيح في التوسع والتعميم بعدم جواز هذا وعدم ورود ذلك فلا بد من أن يثبت خبره في طائفة وأن يكون شوق بقاء في التاريخ القسري : (ان الحقيقة منه لا يستقر بها شيء من غير ثبوت ، وثبت بحسب وكما بحسب) قد كان قول البيان فيه محسناً بطرف : (انظر ماذا أورد بقوله ثبوت بحسب ومما بهم بالحسب هذا ؟ وهل هذا إلا ضرب من الزلل وشكل من أشكال الحروف ؟)

فلما أوردنا ذلك أن البرية ليست ضرباً من ضرب ولا شكلاً مما ذكره ضرب من الجملة صلحاً وجازاً ، فبذلك في توجيه الشيء من جهة التاريخ القسري حصلوا أن يردنا في التناقض حال كون كلامنا هناك براء

وملخصه أن حقائق التاريخ القسري غير قابلة للاختلاف بل يكتف كل يوم من التكرار المعبرية التي له يتناقض منها قال سابقاً ثم يأتي ما يؤيد الذي كان فيه بعض الشيء لك بين موت وحياة مما لا يحتاج فيه إلى لسان

فلما وقع ببيت هذا انقضت منها ما سكنت البيان منه علامة التعليم به مثل ما أوردناه على (الأسورية) وقوله - (أخذ اليوم بطش بنقاده من الاسنان) ومنها ما لم يملأها عليه بغير التبرك والاذلة وهو سبيل سبيل أن أوردنا سلوكه لكنه ليس سبيل المناظرة ولا يبيح صاحبه من الحقيقة عينا إلا أنه أخذ طينا قوما : (يمكن لي) في عمل (يمكن) بحجة أن هذا القول لا يفسد الكلام .

وفي الجواب لا نقول له - ان الكلام ثاقب لجره التوكيد وقوة الشيء دون التاميل . كما قلنا (ملكا - أبطر العلم وسامه) وربما نستعمل من أن نقول له ان كلام ثاقب للاشخاص كما في قولهم (فكرت له) في مكان (فكرته) وكما قرأت في أحد التوليع الكبيرة : (جبراً له) والاصل (يسوء)

ولو قلنا قلنا له انه لما كانت الامثال التي نقلها بمسؤولها ما بين الوضوح والظلال قد تعدى كلام كما من على ذلك الشعر الرزوي وكان يمكن اعتبار عمل (أمكن) من هذا القبيل فلا حرج في جهة متبداً بالكلام ولعلنا نقول : ان (يمكن لي) بمعنى (يجسر لي) وذلك من باب تصحيح القول

من قبل مرادف له . فان الامثال قد تضمن بعضها معنى بعض . لا ترى انه لا قال الكوفيون بتضمن الحروف بعضها معنى بعض أنكر عليهم البصريون ذلك وقالوا ان التضمن لا يقتضي لا الحروف وأولوا شريعت بعد الشعر بمعنى دويت « فأمكن لي » متضمنة معنى تجسر لي ، أو تيسر لي ، كما أن القطة (يمكنك) في قول حذرة . « والله يمكنك لي حوسني »

من معنى متيسرة . وبعد هذا كله يجب ان الاول أن يقال (يمكنك) لسان الشيخ لا أن يجسها بعض مجوزاته كقوله مثلاً : (زحف عليه) بدل (ذهب إليه) . كانه : (يذهب من كذا) عمل (يذهب على كذا) وكما : (كاشف) والواجب (كما أضاف إليه) وعلم جوا .

ولكن يجب أن يقرأ الشيخ ماضي (الصحاح) في قوله وفيه الجملة التي انصرت بها على ما يمكن لي (غلق الصحاح) ؟ قد لاح لنا أنه قصد بها المكتبة في الصحاح أو سنة تحرير الجواز صفاً مني على ذلك بعض الناصرين .

ومن كان يرد في كلامه مثل (الصحاح) بهذا الذي هو مثل : (العلم الأدبي) ما يثبت في الحقيقة (الرأي العام) ولعله أغلب الكلام من التواضع للبدعة

ثم عرجنا لاجل عزة (الفسك) الواردة في الاحرام بالعلم من لفظ عرب الحروف ومن أمثالنا طلبة في الطبعة والنجاة وجه أحرأ فلا يجسر لنا اصحح لثبوت بياناتنا كما يتبادر في رد القرب ما شاء من التراث . والظاهر أن الشيخ لا يعلم بطل الطبع لا لادعاء في كلامه .

ولما تهيبنا لما بالاسراع في إيراد أمثاله (آخر من سراج) فلا مانع من أن يكون وقتنا في القطة في ابن سراج وفي غير ابن سراج لأنه ليس أحد بمصر من الطبعة ، ولكن سيجلن الذي أوردنا ولم يثبت فيه . وان شاء الله تعالى من قوله بطل ما أورد به من قوما .

في أمثالنا من وجه المثل ونحن نرى بطل ما يرد عليه من وكان الأول من يضم عليه في منزل أهل الصالحين أن يتربط بطناً . وقد أوردنا النص والظاهر وأن يخصص على التمسك المتكافئ فيها بغير التمسك وأثره وهو أحدث منه سناً لأنه ما على الجواز أن لا يكبر ولا حقارة العلم مستطاة من رتبة فعله خصوصاً إذا عرف خطاء وقد ذكر قول القائل :

أذهب يوم واحد من أساءه يسلم أي وحسن بلاها في طينة شيء ليس من باب المناظرة في اللغة ولكنه من باب الحقيقة وهو أن صاحب الحقيقة تهيبنا ليس في منع الجزاء الاخير منه نوم أن فيه رداً طيناً ظفلاً من كونا طينا من مصر في نفس البرية الذي ورد فيه ذلك الجزاء . أمث ليس فيه شيء طينة وأبعدنا في أن من ذلك الظاهر يعلم الله وأولياء الامور انما وراء من صفه الحقيقة

فلما رأنا التخصيص فلا عقل لا جها ولا القول أن يصحرا انوية ورحم الله من أعشى القبا ميوجا . اه



مجموعی زبان

تجربة الانترنت بحسب عرشا حرم في السنة بالظهر المربع و ١٥ ثلثا او ١٥ ثلثا في الخارج

ومما يجب معرفة المراتب المتعاقلة في الانشاء الله بعض المواضيع التي لا يمكن طبعها
اخرها ثمانية عشر ما قلناه من شئون التاريخ على ان بعضها وفيه ما هو سابق
لذلك القلم غير ما هو قوله رحمه الله ان حياض الزبونة ولدت من سمهن فرقا ومنوم
ان ومما يجب التماس من اجل القرن الرابع عشر قبل الميلاد ان تجاور حياض الزبونة
القرن الثالث والعاشر ويبدو ان يتبع من ذلك من جعل في التاريخ ما قلناه من

ذلك اذ لا ما عظمها استحضارها وقد يكون الحس التواني عظمها او ربه
لصديها وهو في كل حال لا يخط من عدم حضوره ولا من تها من حاضره

قیس حسنه پر پیرادی وضراء اور دولت
ملکیت میں دیوار دی دہریہ اور

جزیرتہ العزیزہ بر حبیبہ فیروز شاہ عریضہ
و نجیہ الطیبات
حرۃ فی القیاسات

قيس لبائش عليه
حتى يخلص
بعد منومة اليه
وتتبع بالحياة
في العصور الحديثة

تيس الكحل المذار
شقره طارا

وحك الحمرات
والقراني ومات

اتجذب الخیر الی عدم ووقع الشر علی عدم
ووقع الشر علی عدم

وکن قیسی لایقین ^ع مدد نظر ملک شاه

دکن فی جہاں الناس راہ
فرہا لیس میلوں لہا سہ دہ
ہما صوفانہ من میر و شر
فایہا یصدق مسما

یٰۤاَیُّهَا الَّذِیْنَ اٰمَنُوْا وَهُوَ بِالْاٰیٰتِ
رَاسِخٌ اَلْمُحْصِیّٰۤہٗ (ہر اٰیہ کی حق گوئی)

٢ كلما مر بنا ^{بجانب} ~~بجانب~~ الحبيب ^{بجانب} ~~بجانب~~ مر
 ٣ فلم ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~ لم ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~

~~فما لم يكن الركن~~ ~~وكانت يده الشتر~~
~~جرب من ركن~~ ~~وكانت يده الشتر~~
~~سما صوت~~ ~~سما صوت~~

١ تجد زياد انك في الشدة صريح الوجه والذكرى

- ٥ أمن لم يشغف الله ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ٦ لم يشغف الله ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ٦ لقد شغف بأدس ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ٧ فما لم يكن الركن ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ٨ وقلنا المدة من ليلي ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ٩ شغف شادى الله ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ١٠ وماذا قال ما تاب من المشق ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ١١ ولكن قال يارب ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ١٢ فزلات الضران كان ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ١٣ وإن كان حد السحر ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- وحرار بحد السحر ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ذهب في يقة المضي ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- بعض ما حدثت من قيس ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~
- ثم ماذا كان ثم ^{بجانب} ~~بجانب~~ ^{بجانب} ~~بجانب~~

GRAND HOTEL CASINO
 A N SOFAR
 —
 DIRECTION
 NAGGIAR FRÈRES
 AIN SOFAR
 (LIBAN)

من أنعم بطود في زينة وادخل جبر في شينغ
 وساق في بتم من نورقا تبارك رسي الى الشاع
 يشير من عالم جديد عالم خلق القرقاع
 خذ كاه العالمين فأت عزور زوا في المطاع
 فويل وري أنشتر مايم من لرد لآت والمناج
 ومن فلول ومن جلول ومن نضال ومن زجاج
 يحيى القدر الجسام في وجبر الشرب والسماع

و مقلود القدر جينا قلم تبصر من اضمار
 صرة القامد من نور سمو جرت على الحرم والطماع

مستشرق
 تروى في تاريخه
 كما أن دره شام لم ي
 كتب على الحكمة البراني
 هذه موقفاً المحيبي
 زخيرة الحى والرباع
 فـ... يـ... الزمان
 ذقن في ما تم اليه
 رعية ن دنا

من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله
 من جاءهم من خيال الله

GRAND HOTEL CASINO
 AIN SOFAR
 DIRECTION
 NAGGAR FRERES
 AIN SOFAR
 (LHAR)

[illegible]

التي لا ينبغي التبرير ولو لم تكن

وإذا فاك الشفت إلى لنا
هي لقد غاب وجه النسي
[الشوقيات]

هلي يدي عن بني مصر صالحيكم
فصالحيها لصالحي لفتها العرب
[حافظ]

وأنا الخفي بشاريح مصر
من بصر مجد قومه صان عرها
[الشوقيات]

فصول

الولفج الادبى

• نجمة فلبية

- شوق ومصر الفرعية

• مناهات أديبة

- عالم القصائد الخمس

- كائنات ملكة النيل

- شوق وحافظ في الأطروحات الجامعة

• مناقشات

• حول كتاب (الشعر وصنع مصر الحديثة).

- رد مع عوزى

- تعقيب على الرد

تتوقف ومصر الفرعونية

عرفان تهيد

تحتل مصر الفرعونية مكانا مرموقا من أعمال شوق الأدبية ، النظرية منها والشعرية فقد ألهم لها أربعا من مطولاته النظرية ومسرحية من مسرحياته وبعض المقالات في «أسواق الذهب» وكثيرا من قصائده في «الشوقيات» . كما أنها كانت موضع اهتمامه ليس في فترة واحدة من حياته الأدبية ، بل كانت كذلك طوال تلك الحياة . وإن كان قد أبدى بها اهتماما خاصا في السنوات القليلة التي انقضت من ١٨٩٧ إلى ١٩٠٢ .

وعلى الرغم من هذا النصب الموفور الذي حظيت به مصر الفرعونية من اهتمام شوق وشاعريته فإنها لم تحظ من اهتمام الباحثين في أدب شوق بنصيب يتناسب معه روحا ومقدارا . وهو أمر يثير الاستعراب لأسباب أن هذا القطاع الفرعوني في أدب شوق والشعري منه خصوصا يزخر بالشعر الخالد ، وله مساس بكثير من القضايا والأسئلة التي يتدبرها النقد الحديث . والقيام ببعض هذا الواجب وسد هذه الثغرة هو موضوع هذا المقال ، الذي يتناول نصفه الأول الآثار النظرية في هذا القطاع الفرعوني ونصفه الثاني الآثار الشعرية ^(١)

مهم . ابتدأت هذه الفتح العلمية محطة نابليون ، وجاء في أعقابها اكتشاف حجر رشيد ، وبعدها حل رموز الهيروغليفية على يد الفرنسي شامبليون . فكانت باريز التي سكها شوق أثناء رحلته للعلم مركزا للمصريات المهم . وبها الآثار المصرية كالمسلة المشهورة في ميدان الكونكورد - واهتمام علمي وأدبي شديد بالمحصلة الفرعونية ، الأمر الذي لفت نظر شوق إلى أهمية هذه الحضارة التي شمر ذلك الشاب المصري الحاد الذكاء أنه أحق من الغرباء برعايتها عند رجوعه إلى بلده

وكما كان الفرنسيون بالمرحوم بالاهتمام بالمصريات في باريس ، كذلك كانوا في مصر عند رجوع شوق إليها ، فكان العالم الكبير

واهتمام شوق الشديد بمصر الفرعونية يدعو إلى التسرع . فآثار المراجعة كانت ماثلة قرونا طويلة لشعراء العرب ، ومهم معاصرو شوق ، ولكن هذه الآثار لم تظهر منهم إلا مقطوعات قصيرة أو قصيدتين أو ثلاثة كما يلمح من مطالعة ديوان البارودي وإسحاق صري وحافظ إبراهيم ^(٢) . وللإجابة عن هذا السؤال أبعاد كثيرة سيما ما في هذه المقدمة بعد واحد

من المسلم به أن رحلة شوق في طلب العلم إلى فرنسا كانت من أهم المكونات لشاعريته ، ولم يكن شوق في حاجة إلى فرسا لتدله على تاريخ مصر العربي والإسلامي ، لكنه كان كذلك حبال التاريخ المصري الفرعوني الذي فتح أعلاقه المستشرقون ولا سيما الفرنسيون

التي هيئت له الأمثلة لكبار الشعراء الذين تركوا وراءهم آثاراً نثرية
حالية . فكان شوق في هذا مستلهماً هؤلاء الأدباء العرسيين العالميين
والذي آثاره شعوره بالقدره وحب الصوف أن يحاربهم

٢ - مفتاح السؤال الثاني أيضاً في مقدمة «الشوقيات»

ويذكر القاريء أن شوق كان يحلم بالرجوع إلى مصر من باريس وهو
يحمل لواء التجديد في الشعر العربي وفي أهم قطاعاته وهو المسرح
ولمّا صدم بإعراض الخديوي توفيق عن مسرحه تعدل مساره التي
طوال حياته ولم يرجع إلى المسرح إلا في السنوات الأخيرة من حياته
في ظل هذا الإطار أو للدار للعدل يمكن أن يفهم تأييد شوق هذه
الرباعية الفرعونية : إذا كان القائم على السدة الخديوية معرضاً عن
المسرحية كمن لا يلبق بشاعر العريز فليكتب هذا الشاعر الروايات
كعويض عن المسرحيات ، وهي جسد أدبي أبقى بشاعر القصر
ولكن موصوعاتها ليست مصر الحديثة ، كما في «على بك الكبير»
التي قد تثير حساسية الخديوي العلوي ، بل مصر الفرعونية المثالية في
القدم والبعيدة عن الأسرة العلوية

٣ - ولكل واحدة من هذه الرباعية معنى ، بل مغز غير أدبية

نومي . إلى مصر التي عاش فيها شوق - مصر الاحتلال
الإنجليزي .^(١) وهي في هذا تكملة لشعره السياسي الصريح ضد
الاحتلال . وتكملة للحكايات الرعوية التي أجراها على ألسنة الجواهر
في «الشوقيات» الأولى ، وكل واحدة من هذه الرباعية لها إيماءات
إلى المشهد المعاصر حوالي سنة ١٩٠٠

«صدراء الهند» ، وبطلها رمسيس الذي يفتح شرقاً حتى يصل
إلى الهند الصينية ، توحى بعظمة مصر التي احتلتها بريطانيا ، مصر
التي وصلت غزواتها إلى الهند الصينية - إلى أبعد من الهند التي
احتلتها بريطانيا وأبعد من سرنديب التي صحت إليها محمود سامي
البارودي . وهناك تفاصيل قد تكون أشارت نغمة إلى الثورة
العربية .^(٢)

«ولادياس» قصة ضابط مصري ، حماس (أماريس) ثار عن
آخر المعركة «أرياس» وجعله الشعب ملكاً عليه . وكان قد صار
حب ويد لادياس اليونانية ، ابنة صاحب جزيرة ساموس ، في
صراع جرى بينه وبين بهرام الفارسي .^(٣) والرواية لها أصداء سياسية
واضحة عن الثورة العربية ، والاحتلال . ويشبه أن يكون «حماس»
مرراً لأحد زعماء الثورة العربية ، ولعله البارودي الذي كان شوق
يحلّه عكس عراقي .^(٤) هذا ولعل في الرواية أيضاً محاولة لتأكيد
ماقاله شوق في مقدمته للشوقيات عن جدته اليونانية تمار ، وكانت
سيرة من سبأ المورة عاد بها إبراهيم باشا وأعتقها وقد رثاها شوق
وقال فيها .

وما ملكوك في سوق ولكن لدى ظل القنا والمهرجات

وهذه لادياس اليونانية يؤتي بها إلى مصر ليس من سوق الرقيق
ولكن معررة مكرمة وقد فاز بها البطل المصري حماس بعد صراع مع
بهرام الفارسي

ماريت قيماً على دار الآثار ، ثم تبعه ماسبيرو الذي كتب الكثير عن
مصر القديمة ولا تزال فهرسته أساس فهرسة المتحف الفرعوني إلى
الآن كما أن ولي نعمة شوق ، عباس حلمي ، أسهم في جمع الآثار
للمصرية وإقامتها في المتحف الحالي (كما يفهم من النقش اللاتيني)
حوالي سنة ١٩٠٠ .

بعد تعرض شوق تعرضاً قوياً لمصر الفرعونية من هذه الأوساط
التي كان يتحرك فيها ، في باريس قبل رجوعه إلى مصر ، وفي القاهرة
بعد رجوعه . فلم يكن عجباً أن يعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية
في أدبه . وقد انعكس هذا الاهتمام بمصر الفرعونية في حياته أيضاً
فقد كان لشوق عزم خاص بالأهرام . وبعد عودته من المنفى اختار
الإقامة بالحيرة قربها من النيل والأهرام ، وكان يزورها كل جمعة مع
أسرته ولم يكتب عن هذه الزيارات إلا بعد انتقاله إلى داره الجديدة
بالحيرة (بعد عودته من المنفى) ، لأن الأهرام كانت تزي من البيت
الخديوي .^(٥)

١ - الآثار النثرية :

تتألف آثار شوق النثرية في مصر الفرعونية من الأعمال التالية
أولاً : أربع مجموعات نثرية هي : «صدراء الهند» أو «تجدد
المراعاة» وقد صدرت سنة ١٨٩٧ ، و«ولادياس» سنة ١٨٩٨ ،
و«دول وثيان» وآخر المعركة سنة ١٨٩٩ ، و«شيطان بتاعور» من
سنة ١٩٠١ إلى سنة ١٩٠٢ .

ثانياً : المقاطع المختلفة والمبعثرة في «أسواق الذهب» .

وكما أفاض شوق في الحديث عن مصر القديمة في هذه الأعمال
النثرية ، برأه يفتن في الأجاس الأدبية التي أفرغ فيها أدبه النثري
«فرعوني» والذي يمثل في هذه الآثار أولاً : فن الرواية ، كما في
«صدراء الهند» و«ولادياس» و«دول وثيان» ، وثانياً : فن الحوار ،
كما في «شيطان بتاعور» ، وثالثاً : فن المقالة ، كما في مقطوعاته في
«أسواق الذهب» . وتمثل للطلولات الأربعة - التي نشرت في
حصون خمس سنوات ، والتي يمكن أن نوسم بالرباعية الفرعونية -
الدور الفرعوني في أدب شوق النثري والموجة الفرعونية الأولى في
أدبه . ولقد جاءت الثانية في العشرينيات من القرن الحاضر ، ممثلة
في سلسلة الفضائل التي وجهها إلى توت حتش آمون بعد اكتشاف
قبره . وهذه الرباعية الفرعونية تثير أسئلة كثيرة :

أولها : ما الذي حدا أحمد شوق - وهو الشاعر - أن يكتب هذه
الرباعية النثرية ؟

ثانيها : ما هيبتا ومكانها في مسار الشاعر النثري ؟

ثالثها : ما معراها ؟

رابعها : ما مكانها وأثرها في الأدب المصري الحديث ؟

خامسها : ما صلبها شاعرية شوق وتصوره لنفسه ؟

١ - مفتاح السؤال الأول هو مقدرة شوق النثرية التي صدر بها
الجزء الأول من الشوقيات والتي تبه فيها القاريء إلى فن الشاعر في
مقدوره أن يكون ناثراً ، عكس الأديب النثر الذي لا يستطيع
الشعر . وكان هذا إيذاناً من شوق إلى قراء شعره أنه سيقوم بتأليف
مسئلة من الآثار النثرية . وفي هذا كان شوق متأثراً بثقافته الفرنسية

على القطاع الفرعوني ، ويمكن أن يعتبر خير ممثل له في تاريخ الرواية المصرية

ثانياً : أما مدعى «الرواية الاجتماعية المقامية»^(١٦) «شيطان بتامور» يمكن أن يعتبر من رواد هذا الجنس الأدبي . فهذا العمل قد صارع وجرى للمجتمع المصري في كل أبعاده ، وقالبه حوار ومقامة . وقد ظهر في حين كان محمد اللولحي ينشر «فترة من الزمان»^(١٧) وقبل أن يظهر لحظ إبراهيم «ليالي صبيح» بأربع سنوات .

إذن هذه الآثار الشوقية للصورة لها مكانتها في تطور النثر الحديث . وإن كان شعر شوق قتل منزه وأخيه عند القاري العادي والعلة الكثيرة فيجب ألا يكون الأمر كذلك عند الباحث الشوق والعلة الفيللة

(٥) وعلى الرغم من أن توظيف الفصح الفرعوني في التراث المصري كانت رسالته اجتماعية وسياسية أحب شوق أن يدبها مراً ، فإنه لا يمتثل أن يصرف الشاعر الكبير وقتاً ومجهوداً ولا يتبع شعره به ، وهو الشاعر قبل كل شيء . ودراسة هذه الآثار النثرية دراسة متأنية تؤدي إلى النتائج التالية التي لها علاقة بشعر شوق وشاعريته :

أولاً : أثراً^(١٨) من هذه الآثار لها مساس دقيق بشوق ونصوره لتعنه كبتامور مصر الحديثة لأسبها «شيطان بتامور» . وهذا العمل ملء بالمقاطع الشعاعية الموحية بهذا التصور والانطلاق الذاتي مع شاعر مصر القديمة الذي دعاه «آدم الشعراء»^(١٩) ونصوره لوظيفة الشعر في المجتمع .

ثانياً . نثر هذه الآثار الفرعونية جيد وبيع على مادية أحياناً من المؤلف والمطروق . ولما كانت اللغة وسط الشاعر الفصح كانت هذه الممارسة للوسط - ولو كانت في قطاع النثر - زيادة لسلطان شوق على المصمى وتوظيفها كأداة تفكير ، الأمر الذي - ولابد - كان له أثره في قدرته المصجية على إدارته اللغة العربية في نظمه .

ثالثاً : وهذه الآثار مهمة لدراسة شعره القصائدي في مصر الفرعونية . ففيها مقطعات شعرية فرعونية يجب أن تضاف إلى ديوانه . وأهم من ذلك أنه نثر هنا بعض ما نظم في المستقبل . كقطعة عن الليل في «شيطان بتامور» التي ظهرت بعد سنوات كرائعة النائية في النيل.^(٢٠)

...

ولم ينس شوق مصر الفرعونية في مقالاته التي نشرت بعد وفاته في كتاب «أسواق الذهب» فضلاً عن ذكر مصر الفرعونية ذكراً مستفيضاً في مقالاته «قناة السويس» و«البحر الأبيض المتوسط» أفرد لها مقالاً خاصاً أسماه «الأهرام»

وهذه المقالات أعطت بشعره في مصر القديمة عن رواياته النثرية ، والكتاب عرض لآرائه في الحياة والناس والتاريخ . وفي القطعة التي عن الأهرام أصداً من شعره و«أسواق الذهب» يجب أن يعتبر

أما «دل وتيان» هي تكلة وملحق لرواية «لادباس» ، وتصور غزو العرس لمصر زمن فيروز و«رام» ابنة الفرعون بقائد الحرس «تيان» ، وحياة جادى بن متجانب صاحب الخلود ، ودخول القوس لمصر ، ومصرع «دل وتيان» . والأصداً السياسية لتاريخ مصر في العالدين الأخيرين من القرن التاسع عشر واضحة ، وأهمها الثورة العربية والاحتلال الإنجليزي . ومقدمة شوق «لدل وتيان» قيمة وتزيد ما قبل سابقاً في هذا للقال عن سبب اهتمام شوق بمصر الفرعونية ، ومنها هذه الجملة التي تشرح مذهبه في معالجة هذه المواضيع الفرعونية التي طرفها غيره من الفرنسيين والألمان ، ولم يسطر دلت من عريته فقال «وأولى الأعلام بأن يزور مقابر الوطن ويقف على خرابته قلم عربي تمسكه يد مصري» .

١ - ورابعة الرابعة الفرعونية - «شيطان بتامور» - تختلف من سابقها الثلاثة في جسمها الأدبي . فهذه ليست رواية كهذه السابقة ، ولكن حوار أجراه شوق مع شاعر مصر القديمة بتامور^(٢١) عن مصر الممتلئة ، مترجماً فيه أسلوب شهرزاد في البوح والكتان . وهذا الحوار مهم بالآراء الجريئة في نقد الحياة السياسية والاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية في مصر لعهده .

إذن هذه الرابعة الفرعونية أهمها الرئيسية ليست في عالم النثر الشوقية . هذه الرابعة تولى قطعاً مهماً في عالم شوق العكري . وأهم عناصره هو احتلال بريطانيا لبلده ، وكيف كان هذا شغل شوق الشاغل ، هي تذكارات لوطية شوق . وهذه الرابعة الفرعونية تصاف إلى شعره القصائدي في تأييد ما قبل عن توطئة شوق ولعلها نوحى ، بل تصصح ، عن خواطر له في الثورة العربية لم يسمح شعره القصائدي بالبوح بها . وفي رد شوق البالغ على محمد فريد ليصاح ودلالة على مكانة هذه الرابعة عند شوق ، فالقالب أنه لم يعتبرها أدباً بقدر ما اعتبرها إقصاءً عن وطنه وعلمته لمصر . قال يخاطبه بعد تعداد الرابعة الفرعونية «ولو اطلعت على هذه الآثار التي تفتيها رباب الحجال وبهمها الرجال والأطفال لعدت كما علم كثير من العقلاء قبلك - أنني كما وصفتي للرحوم مصطفى كامل ذلك للتقدير الصافي في لعالم الغاب يسقى الأرض ولا يصبره المناظرون»^(٢٢)

هذه الرابعة لها يذكرها مؤرخو الأدب الحديث ، وحينما يعطون يكون الذكر حائراً ولكن شوق - في ظل هذا التنبيه إلى آثاره النثرية هذه - جدير أن تعرف مكانته في تطور النثر الحديث وصلته في ريدة حسين من الأحاسيس النثرية الحديثة أو المشاركة في تلك الريادة

أولاً : الرواية التاريخية : كان السابق إليها ولاشك جرجي زيدان ، ولكن شوق لم يتأخر عنه كثيراً . ودوره في تطور الرواية التاريخية يتلخص في أنه هو الذي أعطى القطاع الفرعوني في التراث المصري حقّه . فجرجي زيدان كان شامياً غريباً عن مصر ، وكتب عن مصر القديمة رواية واحدة هي «أرموتة المصرية» . التي تلو حورديتها في آخر العهد البيزنطي ، وهي تولى جرجياً ضيلاً من إنتاجه الروائي الضخم . أما شوق ، المصري المصمم ، مركزاً تركيزاً شديداً

الآلة الشعر قامت عن ميامنه وربة النثر قامت عن مياسره

ولعل ذروة هذا النثر العالى هي المقدمة التي صدر بها القصيدة الفرعونية الشهيرة في «أسس الوجود» والتي يظهر فيها أمير الشعراء بإماما من أئمة النثر العربي الحديث.

٢ - القصائد

ولكن شوق كان قبل كل شيء شاعراً. وهذه الحقيقة تثير السؤال الأهم في غرام شوق بمصر العروبة. وهو: ما لدى أثر اهتمامه البالغ كشاعر في هذه الفترة من تاريخ مصر؟ ولإجابة عن هذا السؤال تلخص مما يلي:

أولاً: لأن حضارة مصر الفرعونية كانت حضارة ذات صبغة دينية قوية، الموت فيها أهم من الحياة، والآخرة أهم من الأولى، تؤمن بالبعث وتجيء له الطعام والشراب وعربة الشمس. كل هذا فتن شوق وهو شاعر ينظم في إطار هذه المفاهيم ويشبعها في مراثيه وقصائده في مصارع الدول والرجال.

ثانياً: لأن شوق كان شاعر للماضي والتاريخ، طوف بمباريه ومحاربه في دار الإسلام وفي دار الحرب، وهو القائل: «الشعر بين أبيوس» الطيبة والتاريخ فكان من الطبيعي أن يجذبه مصر العروبة التي كان تاريخها يمثل أطول فترة رسمية في التاريخ المصري بمهدده، وأن يجذبه هذه الحضارة العجيبة التي بزغت في فجر التاريخ وفي أصبحت ديارها ولاية في دار الإسلام بعد الفتح العربي، ذلك الفتح الذي يره بين فروع مصر جميعها في قوله المشهور:

في الحق سُلِّ وفيه أُنْجِدَ سُبُحُهُم
سيفُ الكرم من الجهالة بفرق
والفتح يعلو لا يوزن وقعه
إلا المصيف حسابه لتفرق

وأعجبه فيها - فيما أعجبه - عنصر السيادة وانقوة التي أظهرها المراعنة في الوادي وفي غرب آسيا. وشوق كان شاعر انقوة، فقد كان قريباً من السلطان، يشرف على الدب من علي. ويذكر لأبعاد الحرية الإسلامية للماضي بها والمخاضة

وثالثاً: بدء الأطلال، ومع أن هذه الحضارة بمجبية قد سلم قسم منها محطاً يأتينا في الحقيقة كانت أطلالاً، وهذا مضمون شعري يستجيب له الشاعر العربي لاستجابة سريعة، فهو من إنجازات العصر الجاهلي الباقية، ويحمل تجديداً على يد شاعر كبير يحسن فهمه وصياغته. فثمة الأطلال بلغ ذروته في شعر شوق، وهو الذي وقف عليها في أمكنة مختلفة في دار الإسلام، فكانت هذه الأهرامات والمباكل الفرعونية الغاية التي وصل إليها الشعر العربي في هذا المضمون الجميل.

وأخيراً: انصهر الدافق في حياة شوق: فقد رأى الرجل في تاريخ أسرته ما يشبه تاريخ أسرة أخرى يرق عهدها إلى مصر الفرعونية التي

معتاضاً منها من مفاتيح «الشوقيات». وهذا الفهم يعطى الكتاب وظيفة أكثر أهمية من كونه يسهما في النثر. وقد أشار شوق إلى بعض هذا عندما شرح مذهب الشعراء في كتابة النثر «أى حيناً يكونون في مزج معين لا يسمح لهم بالنظم. فهذه المقالات في «أسواق الذهب» تنثر ضوءاً على الشعر العالى في «الشوقيات» وكفى بهذا أهمية لها. وهي مثل على التكامل بين شعر الشاعر ونثره يجب أن تؤخذ بين الاختيار في الدراسات للثانية لشاعرية شوق.

...

وفازت مصر العروبة بمسرحية واحدة من مسرحيات شوق هي «الميزه». وهي وإن تكن مسرحية شعرية فإنه لحسن الإشارة إليها في هذا البشطر من المقال الذي يتحدث عن نثر شوق^(١٦) فالشعر فيها قليل، إذ انهم شوق في تأليفها بالأحداث للمسرحية أكثر من القصائد الغنائية، التي تكثر في «مصرع كلبوبانرا» و«مجنون ليل»، كما أنها صياغة جديدة لرواية «دل وتبان» النثرية. وقد أغص في الكلام عنها بالبحث مسرح شوق، فلا ضرورة إلى إعادة هذا^(١٧) وإنما يذكر هذه المسرحية في هذا الموطن للتدليل على شمولية اتساع أدب شوق في مصر العروبة، ورسالة للمسرحية السياسية، مثل رسالة الروايات، موجهة ضد الاحتلال البريطاني.

وهذه المسرحية أهمية خاصة في الكلام عن مسار شوق الفني، الذي تعدل وتغير بارورار الخلد هو توفيق من للمسرحية الشعرية الشوقية. وقد أشر سابقاً في هذا المقال إلى تراجع شوق المؤقت عن كتابة مسرحية استجابة لرغبات القصر، وكيف أنه تناول الروايات بدلاً منها، ومما «دل وتبان» وهذه هي الرواية التي استعالت إلى مسرحية بعد ثلاثين عاماً عند رجوع شوق إلى المسرح وهي تمثل الجسر الأدبي الذي كان شوق ليختاره - أي للمسرحية - لولا بمراس الخلد هو عن مسرحيته الأولى «على بك الكبير».

...

وهكذا كانت هذه العرونيات النثرية تمثل اهتمام شوق الشديد بالفترة الأولى القديمة من تاريخ بلده الذي ذكره هو في مقدمته «دل وتبان» وأوضح عنه في بقية المشهد:

وأنا الحق بسايرخ مصر
من يهن مجد قومه صان عرفها

وكان اهتمامه بها - كما قال بجانة شوق المعاصرونها - حسن مهس - ليس وليد إعجاب فحسب ولكن وليد إحساس أصيل بالشخصية المصرية - ويزيد على ذلك معيدين ومؤكدين لما قلناه سابقاً وهو أن آثار شوق النثرية هذه تعد مشاركة ذات بال في النثر العالى الذي أوتى مصر القديمة حياة خاصة. وشوق كان مطلعاً على هذا لأدب الأوروبي في مصر العروبة، ولم يشأ أن يكون الكاتب المصري متخلفاً في الكتابة عن تاريخ بلده صانع وكس وسد الثغرة وهكذا يجب أن تهتم أعماله النثرية في مصر العروبة والتي يجب أن تأخذ مكاناً في تاريخ النثر العربي الحديث عند مؤرخي هذا النثر وعكس ما ظن البعض، فإن هذه الآثار بها الكثير من النثر العالى - وهي تبرز ما قاله فيه إشارة الخورى وهو يرثيه:

ذكرها القرآن الكريم ، ألا وهي الأسباط . وهكذا جاء أجداد شوق إلى مصر عرباء زمن محمد علي ، ورأى الشاعر هذا التشابه الغريب مثلاً في يوسف الصديق وكان من الواقدين الذين ربحت تجارتهم كما ربحت تجارة جد شوق وسماه . ولم يكن من الصعب على شوق أن يحدث شيئاً من الانطباع المتأني بينه وبين يوسف ، لاسيما وقد صار حديق مصر يدعى العزيز ، وهو القلب الذي أعطاه القرآن لوزير فرعون الذي اشترى يوسف ، فصار شوق شاعر عباس حلمي ، أي شاعر العزيز ، وقد اعتد بهذا اللقب وأشار إليه في البائية المعروفة :

شاعر العزيز وما

بالقليل ذا القلب

ومن بطائع الشوقيات بلعمان ير آثار هذا الاتصال الروحي مع مصر الفرعونية القرآنية ، فالإشارات إلى يوسف متعددة ، وكثير منها إشارات ذاتية تدل بجلاء ووضوح أن شوق قد يكون أصيب بما يمكن وصفه بالمقدسة اليوسفية . وأعجب الظن أن فكرة العفاف التي تردد في غزلياته منترحة من حياة يوسف ، أو من تلك الحادثة التي تصف علاقته مع امرأة العزيز ، وهذا بين على فهم بعض الآيات في شعر شوق ، بل هو المفتاح لمصر الأعلاقي هي العزلة المشهورة وندعوها بقومهم حياء ، هالك بيت معروف

جاءتني نوني العصى وقالت

أنهم النساء أيها الضمير

والنصران الأول من هذا البيت لا يمكن أن يفهم من السياق وحده . وفيه الصحيح يتم بسورة يوسف ولاسيما الآية : وَقَدْ نَزَّلْنَا فِي قُبُورِهِ .

ولم يكن من السهل على شوق ، وهو مسلم دستور القرآن ، وشاعر مثرم يظم في إطار الخلافة والجامعة الإسلامية ، أن يقف على أطلال المراجعة ، وهم قوم لم يذكرهم القرآن ذكراً جميلاً . كما أن ذكراهم في العصر الحديث قد أثارت كثيراً من الأهواء السياسية ومزیداً من التيارات التي لم تهش لها القومية المصرية في النصف الأول من هذا القرن . فكان في هذه الأطلال مرآة ومهام كثيرة وليس أدن على طنة شاعراً من أنه عرف كيف يتجنب هذه المرآة ويخلص منها إلى فهم لمصر الفرعونية ، مكنه من استقلالها للخدمة بلاده وخدمة الشعر العربي . واستلزال شوق للفرعونيات في خدمة مصر يتنحس في الأمور التالية

أولاً . نظر شوق إلى أن مصر بعد الاحتلال البريطاني كانت في حاجة إلى دفاع على الصعيد الحضاري لاستعادة استقلالها . فكانت تلك الانتاحة من صميمه التاريخي التي عرّض فيها شوق قضية مصر أمام مؤتمر استشرقين مرة في جيف ، وأخرى في أثينا في قصيدتين أدخل في بياض مصر لفرعونية . والمضى المصطفى ميبها واضح : فهو يرمي على بريطانيا احتلالها للوادي الذي كان مهداً للحضارات ومقرراً للماعيز في كثير من الأحيان

هو يقول طوراً

علمت كل دولة قد تولت

ألسا سُئِلَها وألسا السلا

وتارة يقول

مشت عمارهم في الأرض روما

ومن آثارهم قبت ألسا

ثانياً : يستغل مصر الفرعونية في إطار القومية لاسيما . وهي المفهوم السياسي الجديد الذي جاء به رعاة النهوض بعد عودته من فرنسا . فهو يستعين بمصر الفرعونية في تأكيد وحدة مصر وهويتها وإقليميتها تاريخياً ، ويقوده هذا إلى تبرير بعض الأشياء في حضارة مصر القديمة كاستعباد الفراعنة للناس في بناء الأهرامات فيقول :

هو من بناء الظلم إلا أنه
يبصر وجه الظلم منه ويشرق

ثالثاً . يستغل شوق مصر الفرعونية في إدكاء الروح القومية المصرية ويستبسط العرب من تاريخها في كثير من المناسبات السياسية والاجتماعية ، كما فعل في قصيدته عن البرلمان وتمثال مهنة مصر وأحياناً برص من ملامح من تلك الحضارات عندما لا تروى ، كقوله محاذ توت عبح امير

ومما الفرد بالفرعون وي

وقالت دولة الشجر

ولم يكن شوق ، الواسع السياسية والقومية في استقلال مصر الفرعونية ، ولكنه نصدي للمواجهة بين وبين مصر القرآنية . فحجاء على لطيف أرضى به صميمه الشعرى وصميمه الديني ، ويتنحس هذا الإصرار في معادلة معادها أن الأثنياء صيوف الفراعنة لجأو إليهم في عصبهم فيقول

أليس الصراع الأثني استنرى بهم

عيسى ويوسف والكلم المصطفى

للوحدون الناس مهبل حكمة

أفنى إليه الأنبياء يستحقوا

وان مصر الفرعونية أرض مقدسة . هبطها الأنبياء ومشوا على ترابها . وبرت فيها أول الشرائع ، كما أنها أُنِجَت أم العرب ، مهاجر أم إسماعيل . ما كانت سوى قناة مصرية من أرض الفراعنة

والسؤال الأخير الذي يمكن أن يطرح في موضوع شوق ومصر الفرعونية هو كيف أُلحِق شوق في تحميل الشعر العربي بهذا المصون الجديد ؟ وكيف كانت النتيجة شعراً فيه الذوق العربي ؟ والجواب على ذلك أن شوق كان يتحرك بهم وأناة وحذر . في محاولة هذا التجديد توكأ على الشعر القديم وعلى القرآن الكريم وأحسن التوكؤ

٣

لهذه القرونيات مكانة خاصة في أعمال شوق الشعرية ، ليس في إطار الأدب العربي فحسب ، ولكن في إطار الأدب العالمي أيضاً ، الأمر الذي يعطى لشعره في هذا المضمون بعداً عالمياً واسعاً .

لقد أضفت هذه القصائد الفرعونية مضموناً جديداً واقعياً إلى ديوان الشعر العربي أصل شوق محلاً فريداً بين شعراء العرب قديماً وحديثاً . فشراء العرب في العصور الوسطى مرّوا على مصر الفرعونية مرور الكرام كما فعل اللقي ، وكان شعرهم أجاباً ميباً على المهمل كما يهتم من البحري الذي جعل المراجعة أرباباً من تنوخ . ثم زاد حظ مصر الفرعونية من الشعر العربي في العصر الحديث عندما نظم فيها البارودي وصبري وحافظ ولكن النبرة الخطائية بقيت غالبية على هذه القصائد التي لا تسمو نوعاً ومقدراً إلى روائع شوق

وبعض السرى تفوق شوق بكس في أنه مر على مصر الفرعونية مرور البلاء وأطال للزور وواصله طوال حياته من أوها إلى غيرها وكان يرجع إليها في كل مناسبة تمنح له بالرجوع ، وكان شعره ميباً على العلم ، لأنه عاصر الاكتشافات الأثرية التي تلت حل رموز الهيروغليفية والتي كشفت عن معالم تلك الحاضرة العجيبة ، فيصبح شوق هو الشاعر الوحيد الذي أسرع إلى استغلال تلك المنهج العلمية في شعره ، فأجبا شعره حاضرة بكاملها ، وهي حاضرة أثارت إعجاب الناس في كل زمان ومكان

وهذه الحاضرة المصرية القديمة غنت عضاء أوروبا وبعضاً من أدبائها وقائنها الذين نظموا فيها ، أمثال الإنجليزي «شلي» و«هيت» ، والفرنسي «بيير لوتي» ، الأمر الذي يضع فرعونيات شوق في سوق الأدب العالمي ويوسى صعيداً صالحاً للموازنة . ومنها احتلقت الأدواق في التفرغ للمقارن لهذه الآثار الأدبية بين شوق فارساً متقدماً من زمان هذه الحلة العالمية . هؤلاء الشعراء كانوا يطمون في مصر الفرعونية نظماً يعكس اتجاههم الوجداني الذي كان له ميل إلى الأماكن البعيدة ، وكانوا زواراً أو سائحين يهبط أحدهم مصر ، ولا يظيل الإقامة بعد أن يرضى شوقاً عابراً إلى رؤية هذه الأماكن والآثار . بينما كان شوق ينظم في آثارها في نفسه ووجدانه نداء أصح وأوسع ، لأنها آثار بلده التي يحترها ، ولأنه كان يجاورها ويطن مشاهدتها والتأمل فيها ، ويقف أمامها ويتعامل معها ويتحدو ، الأمر الذي جعل من هذا كله تجربة واسعة صادقة في وحدان شوق انشغى

عمل هذا الأساس يكون شوق فريداً بين شعراء الأمم الذين هتتم هذه الحاضرة . لأن هؤلاء ألخوا بها بلاناً عابراً . عكس شوق ، الشاعر الوحيد بين شعراء الشرق والغرب الذي كانت له هذه طريقة متأبة مع هذه الحاضرة وآثارها ، والذي قام بعمل مشبه لما قام به الأثريون . وهذا مع مصر الفرعونية من الحده . ليس في كلام حورون مقي ، ولكن في شعر حاله له مكانة في سوق الأدب العالمي . ولعل دروة هذا الشعر المصلي هي المقاصع التي ترادف ما يدعى في الأدب الأوروبي Ekphrasis أي وصف شاعر

وباحس ما حصل ! ما الشعر القديم فقد أخذ منه بناء الأطلال ، وهو مضمون أحسن مما حلت القلما ، ولكن شوق أعطاه إطاراً جديداً ومعنى جديداً أجاب به المضمون القديم ودل على حيويته وقابليته للتجدد . وأما القرآن الكريم فقد أذاب كثيراً من أصداؤه وأشدائه الفرعونية في شعره وجاء به شيء من تداعي المعاني ، وكثير من الإيحاءات القرآنية فانسم هذا الشعر الفرعوني بسمة الجلال القرآني ، ووقع موقع رمي وقبول عند القاريء العربي ، لأن هذا التعبير المص عن تلك الحاضرة المصرية حرج في أداء لغوي لا يمارق البلاغة القرآنية والشعر القديم .

هكذا كانت فرعونيات شوق تجديداً في مضمون الشعر العربي بعداً من التراث . وقد توفرت له في ميدان القول الأدبي أسرار النداء وتلبية . لقد عرب شوق في شعره مصر الفرعونية وقرب تلك الحاضرة القديمة من مصر العربية عندما جعلها جزءاً من ديوان الشعر العربي الحديث

فصائد شوق الفرعونية متفرقة في ديوانه ، ويمكن أن تضاف إليها لمقتضات المنتثرة في رواياته الفرعونية الثلاثة وفي حوار مع شيطان بتدور ومسرحية فيز . ولكن الشعر العالي منها في الديوان لأسيا في الجزء الأول والثاني والرابع

تبدو مصر الفرعونية في ديوان شوق في قصائد كاملة متفرقة لها ، أو مركبة ، كمنصر في بناء قصائد لتعري طويلة وقصيرة .^(١٥) والقصائد الكاملة التي تذكر مصر الفرعونية حسب ترتيب مجيها في لشوقيات هي «ذكرى كارتارغون» ، و«أبو الحول» ، و«توت حنح آمون» ، و«أسس الوجود» ، و«توت حنح آمون وحضارة عصره» ، و«توت حنح آمون والبرلمان» ، و«نخال نهضة مصر» ، و«أثينا» .^(١٦) والقصائد التي تذكر فيها مصر الفرعونية في مقاطع مركبة في بناء القصائد هي : «كبار الحوادث في وادي النيل» ، و«على سفح الأهرام» ، و«الرحلة إلى أكتلس» ، و«أثينا النيل» ، و«أندلسية» .^(١٧)

وهذه الفرعونيات يمكن أن تقسم إلى قسمين ينسبان إلى فترتين من مسار الشاعر المصلي ، الأولى تمتد من مطلع حياته الشعرية حتى عيه إلى إسبانيا ، والثانية من رجوعه من المنى حتى ثمانه . في الفترة الأولى كان ذكره لمصر الفرعونية مركباً في قصائده الطوال الخالصة ، كالمصرية التاريخية والنيل ، وكان يظله فيها وميسر ، العاتع الكبير .^(١٨) وفي الفترة الثانية صار ينظم قصائد كاملة في مصر الفرعونية متجاوياً مع الاكتشافات التي قام بها الأثريون في العشرينيات ، لأسيا اكتشاف قبر توت حنح آمون ، الذي دفع إليه شوق ثلاث قصائد كاملة ، و«تكتشف قبره - لورد كارتارغون - قصيدة ربعة» .^(١٩) وفي قصائد هذه الفترة الثانية أصبحت الإنشادة مركزة على الحاضرة الفرعونية ، التي كشفت عنها شكل لاقت مقبرة توت حنح آمون ، كما كانت قصائد الفترة الأولى مركزة على خروج رمسيس الثاني ويحد مصر المسكوى في أيامه .

لمجزات الفنون التشكيلية من صور ومناظر ومنازل. وهي في فرعونيات شوق مثله في وصفه للأهرامات والمعابد، ولأبي الملوك،

ولنداريات مقبرة توت عح امون، التي كشف النقاب عنها في العقد الثالث في هذا القرن.

المواضع

(١) على أول من أُنشئ فرعونيات شوق احتياجا خاصا هو محمد حبيب. أنظر مقاله «التاريخيات والنوطينات في عصر شوق»، مهرجان أحمد شوق ١٩٥٨. لاسيا الصفحات ٢٠٣ - ٢١٨ حيث يقيس الكثير من أشتار شوق الفرعونية. أنظر أيضا الفصل الذي كتبه محمد محمد الحوي وحدها مضافا القصائد الفرعونية في وطنية شوق. الطبعة الثالثة (دون تاريخ) ١١٩ - ١٤٨ وفي كتابات كثيرة من هذه القصائد. أما فرعونيات شوق الثرية ظلت تذكر أو يسي بها في الدراسات الشرقية وأهم الدراسات التي ظهرت وبها ذكر فرعونيات شوق هي مقال لدم لهرجان ساغر وشوق الذي نشر في القاهرة بقلم محمد دغلول سلام.

(٢) أنظر الحوي في هذه القصائد في مقاله المذكور سابقا. ١٤٥ - ١٤٦. وأما معه في قوله لها والنوطينات فيها وحب رواج شوق

(٣) أنظر ما قاله ولده حبيب في أن شوق، ص ٩٨ يصفه بالذكر أن شوق على اعتدال إلى الجيرة بعد الفن كان يسكن للفرعونية حيث كان هناك بأن. مظهر الفرعونية للفرعونية كما هو معروف ليست إلا مظهر من مظاهر الفرعونية القديمة وظل لا تزال مطلب قائم إلى اليوم.

(٤) لم يكن شوق شاعر العصر محب، بل كان أيضا كاتبًا ومبتدئًا سياسيًا. (٥) نثر شوق في كتابه «عندما كنت» برواية الكاتب الفرنسي فرانسوا ريميس الكبير. ولعله نثر أيضا في إحدى ريميس كما كانت تطلق الفرنسية في «ملاذات الليل». وهناك يظهر ريميس وأهم مبرورين.

(٦) ذكر وقامه الطهطاوي عهد (أمازيس) في تاريخ مصر القديمة. ذكره في كتابه ولابد أن شوق أرا كتاب الطهطاوي وذكر ما قاله عنه في «مناصب الأديب المصرية في مباحث الأديب المصرية» (القاهرة، ١٩١٢) ص ١٨٩ - ١٩٠.

(٧) كان البارودي يتسبب إلى الملك الأكبر بارسي. ولقد رآه عرويا جديرا بحكم مصر بدل الخديو توفيق.

(٨) أحمد شوقي في دول وتباد، حل رواية الكاتب الأكل جورج نيرس. ومن الممكن أن شوق تذكر ما قاله الطهطاوي من سياتيك تم المراجعة. في «مناصب الأديب» ص ١٨٨ وما قبله هيرودوس في تاريخ اليونان الذي يذكره شوق في مقاله عن البحر الأبيض المتوسط في «أسواق الذهب».

(٩) ولعل شيطان يتصور. هذا السبب. كانت أقرب هذه الآثار الثرية إلى نفس شوق وكان قد أولى متصور لعتباتي أول ووليد، عذراء الله. إلا أنه لم يجد أشخاص الرواية الرئيسية - مؤيدا لأشم إلى عهد ريميس وربما طرب أشج النادي طرب الكهان في مصر.

وقد أنشأ شوق في عهده أن يتصور كان شاعر ريميس الذي نظم قصيدة حركة فادش التي لهاها ريميس، وهو الفن الذي كان دائما عندما كتب شوق «شيطان يتصور» ويمنح علماء المصريات اليوم إلى الفن أن يتصور كان اسم لمتطوع الذي نسخ من القصيدة على اليدوية ويظهر أن هذا الخط أنشأه الكاتب الألماني نيرس. أنظر سلم حسر، الأديب المصري القديم. القاهرة. ١٩٤٥. الجزء الثاني ص ١٤٩.

(١٠) أنظر حسر في هذا وأدى شعر شوق لسانا ونسرحي. دار المعارف. ١٩٨١. ١٨٦ - ١٨٧.

(١١) أنظر أحمد هيكمل. عصر الأديب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى عام الحرب الكبرى الثانية. دار المعارف. ١٩٧٨. ص ١٨٢.

(١٢) ظهر كتاب «حبيب في هشام» سنة ١٩٠٧ وكان قد ظهر قبل ذلك مسجلا في «مناصب الشرق» بعنوان «عذرة من الزمان» من أبريل ١٨٩٨ إلى أغسطس ١٩٠٢.

(١٣) عذراء الله. بالإضافة إلى شيطان يتصور. أنظر حاشية (٩).

(١٤) أنظر شيطان يتصور. يظهر محمد سعيد الفرمان القاهرة. ١٩٥٣. ص ١٦٧.

(١٥) المصدر نفسه. ١٣٣ - ١٣٧ - ١٣٩.

(١٦) ومصر كبريات أيضا يمكن أن تذكر في هذا الملحق. على الرغم من أن كتابا قصير للتكسوف في تاريخ مصر فإن القصص الفرعونية فيها واضح من أشخاص الرواية. مثل أنويس الكاهن للفرعون الفرعوني. وكذلك الأهمية التي أعطيت لأنويس الإله الفرعونية في للفرعونية.

(١٧) وأهم شوق شريف. أنظر عنه في شوق شاعر عصر الحديث. دار المعارف. ٢٠٨ - ٢٢٠.

(١٨) وأول من حل هذا كان رفاعه الطهطاوي عند ذكر أسماء مبرورين (١٩). ريميس فنن الذي يسيه مبرورين كما فعل شوق وهذا فعل بعض النقاد. في قصيدة وطنية أنظر أحمد الحوي. المصدر السابق. ٤١ - ٤٢.

(١٩) ولذكر أيضا في إشارات عابرة في كثير من القصائد.

(٢٠) أنظر التوقيعات. الجزء الأول. ٨٤ - ٩٠ / ١٣٢ - ١٤٥ / ٢٦٦ - ٢٧٤. الجزء الثاني. ٥٣ / ٩٢ - ٩٩ / ١٥٧ - ١٨٣ / ١٨٨. الجزء الرابع. ٦٦ - ٦٧.

وجدير بالذكر أن عهد «أسر الوجود» الذي نظم فيه شوق قصيدته لمعروفة، أقيم في العصر الفكتوري ولكن الإلحاح على القيم لأجلها «العب» - يذيس - كانت فرعونية. وكذلك فنون العهد التي لا تزال قائم إلى اليوم.

(٢١) أنظر التوقيعات الجزء الأول. ١٨ - ٢٣ / ٢٣ - ١١٤. الجزء الثاني. ٤٤ - ٤٧ / ١٠٧ - ١١٥.

(٢٢) وكان يلهو مبرورين تابعا في ذلك مؤرخي اليونان، وقد سجلت الإشارة (حاشية ١٨) إلى أنه تأثر في هذا برفاعة الطهطاوي الذي ذكر هذا الفرعون في قصيدته الوطنية والأرجح أن الطهطاوي فعل ذلك متأثرا بعتلوف في روايته «مقامات مرك» التي ترجمها الطهطاوي إلى العربية (حاشية ٥).

(٢٣) من الممكن أن تنحى هذه الطريقة الشعرية أو الرماية في الفرعون المقي. الأمويات.

عالم

القصائد الخمس

بين الواقع والحلم

قراءة في قصيدة "أحوال شمو"



اعتدال عثمان

ديوان أدونيس الأخير «القصائد الخمس» - عليها المطابقات والأوتال - كون شعري له مداراته وقوانين حركته الخاصة ، ونزبطه وشائج عدة بأكون أخرى هي دواوين الشاعر السابقة . لكن أدونيس يظل متميزا ومتفردا في كل ديوان جديد . إنه ما يزال علم ، ما يزال يكتب ، يتخلق بين أصابعه أكران شعرية باهرة ، ولا يسمح لمملكة الحلم هذه أن تضيع يستمر أدونيس ، في هذا الديوان الأخير ، إنجازاته الشعرية السابقة ، يشد رقعة سيجها إلى أقصى اتساع تحمله ، ويضفي عليها طابع الديوان الخاص .

لقد ذاب أدونيس - لها جدا بداياته الأولى^(١) - على الترح بين الغياب المطلق عن الواقع والحضور الظاهر فيه ، أي أنه يطلق حساسيته الشعرية من خلال الوعي لتعوم في عوالم الحلم الغريبة الشاسعة ، ثم تعود فتقيم وحدة بين عالمي الواقع وما فوق الواقع ، وذلك عن طريق تحويل الأفكار إلى أشياء مادية والأشياء المادية إلى أفكار^(٢) والأمثلة على ذلك كثيرة تشكل معظم أعمال أدونيس ، كما تظهر لمن القارئ دون دراسة تفصيلية متعمقة ، بلدا من «أوراق الريح» ١٩٥٨ ، و«مرورا» بأغاني مهيار المصطفى ١٩٦١ ، و«كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» ١٩٦٥ ، و«المسرح والمرايا» ١٩٦٨ ، و«وقت بين الرماد والورد» ١٩٧٠ .

غير أن الشاعر يطلق أحيانا في مقاماته الخفية ليكشف «عوالم الخسوف»^(٣) كما حدث في ديوانه «مفرد بصيغة الجمع» ١٩٧٧ يحدوه طموح بي ، لكنه من ينكسر كقصو : ونسحق أمام بيوت ، فلا يبقى من سرى هشيم

«ولميت كلأته نهدي وتطوف
رفق هازة»^(٤)

ذلك لأنه يعلم دائما بأن يدخل «في غير الممكن»^(٥)

ويبدو الإحراق في الحلم الخدياني ، والانتعاد من الواقع المحسوس خروجاً مؤقتاً للشاعر على مشروعه المعكرو في إطاره الأشمل ، لأن أدونيس مثقف طبعي له إسهامات هامة في ثقافتنا العربية المعاصرة إن بحثه الخاطم «الثابت والتحول» - بحث في الاندماج والإبداع عند العرب - جهد علمي ضخم يدل على هموم مثقف يحمل عبأ أزمة

ويعقب أوبة الشاعر إلى الأرض ديوان «قصائد الخمس»
وبدأ قصيدة «أحوال نمود» :

رجع القول إلى أحوال نمود ،

وتبدو الجملة الافتتاحية - في القصيدة - كأنها استئناف لحركة مستمرة خارج ضياء القصيدة نفسها ^(٩) ، قد تكون حركة التهاوؤم الحلقية التي انتهت في الديوان السابق بالعودة إلى الأرض ، وتستأنف هنا يرجع القول إلى أحوال نمود وما تنبئه من تداعيات تاريخية تنسحب آثارها على الحاضر (كما سوف يظهر عند تحليل القصيدة) هذا السجال ، أما الاحتمال الآخر فقد يكون استئناف حول بدأ في قصائد أخرى شغل فيها الشاعر بواقع الأمة العربية مثل «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» ^(١٠) ، على سبيل المثال ، أو غيرها ، ما يهتني هنا هو تلك الحركة التي تبدو كأنها حركة دائرية تبدأ من حيث تنتهي وتنتهي من حيث تبدأ .

إن القراءة الأولى تفضي إلى تماثل تلك الحركة الدائرية مع حركة لطيفة ودورة العصور ، وارتباط أسطورة أدونيس ، الإله الإهريق ، بتلك الدورة ^(١١) ويبدو الديوان كأنه دورة من تلك الدورات يطالع أدونيس من خلالها في موسم من مواسمه البنية متربعا على عرش قصائده الخمس ، متأملا في بديع صسعه في «المطابقات» ، عتقا دورة حياة الديوان في «الأوائل» التي هي ، في الوقت نفسه ، نهايات وبدابات لدورة جديدة

ولادونيس في مواسمه عتقوس ، قد يعذب عليه عتقوس لأسطورة فيسطر المبيق أو تخرز أو الصقاء أو بروميشيوس أو أورفيوس ، وقد يغلب عليها طقس الرمر ميرر مهباز أو السهول ، أو الرمر التريجي ، غلغم وجه على بن أبي طالب أو الحسين بن علي أو معاوية أو النفرى أو الحلاج وغيرهم ، أو الرمز الأدنى متجسدا في أبي العلاء أو أبي نواس أو أبي تمام أو المتنبي ، أو رموز أخرى مثل بيروت أو دمشق أو الأرض ... الخ . كذلك يغضب - أحيانا - طقس الحلم فتلاق الطقوس كلها وطقوس غيرها ، نابعة من أهوار مبهولة عبر مرئية كلمة وراء ظواهر الأشياء .

والطقس الغالب على ديوانه الأخير هو طقس الواقع المتوتر الذي يحاول الشاعر الاتصالات من معوقات امتداداته التاريخية ، فيمتطي صهوة الحلم وطاقاته اللانهائية ، عابرا به نحو آفاق الزمن الآلى ، وأول ما يلصق الانتباه في عناوين القصائد الرئيسية الخمس في الديوان ، هو ارتباط المتنبي عنها لارتباطا مباشرا بمدى عربية قديمة ، بادت أو ماتزال قائمة ، هي «بابل» و «مراكش» - فاس - . وتستدعي قصيدة نمود أحوال تلك القبيلة البائدة التي سكنت وادي القرى ، وورد ذكرها في آيات قرآنية كثيرة ، كمكة لقوم كذبوا بالأنبياء ولرسول فأخذهم الملاك حزاء ما فعلوا

الفكر العربي ويعايشها . ويفرد أدونيس كذلك جهدا خاصا في كتابه «رمن الشعر» للتعريف بحركة الشعر العربي الحديث وبسط ماهيتها ومعانيها ورواياتها المختلفة التي تتعلق بالشكل والنسج والصورة ، وعلاقة الشعر بالملسعة والحياة ، وعلاقته بالقارئ المطلق وغيرها من القضايا العسبة ، إلى جانب مطرات أخرى ثابتة في الثقافة العربية بشكل عام . ويواصل أدونيس طموحه الحسوري في آخر أعماله الثرية «مائة لهيات القرن» - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، هيؤسس - من خلال بيانات تعبر عن واقع الحال - حال الشاعر والشعر والثقافة ويجمع العربي - منطلقات الحركة الطبيعية وآفاق مساراتها .

إن مجال طموح أدونيس ، كما يظهر في أعماله يقترن بالحلم بواقع معبر ، إنه يحتطف من الحلم رؤاه الباهرة ، يرمسها في قلب الحاضر شعرا متوهجا ، وكلما شعر بمأساة الاتصال بين عوالم الرؤى والواقع الراكدة للبعثر يؤوب إلى وحيل جديد لحل اللغة شعر فعلا ، لحل الحرف يلبي ، يضيء طريقا أو يزيح حجرا ، ولعل الكلمات تصنع علما أكثر بهاء . وتستخدم كلمة «حلم» في قاموس أدونيس الشعرى مقترنة دائما بكلمة «رؤيا» ويغلب على قصائده الصيغة الحلقية الرؤيوية وإن لم تأخذ القصائد عنوان «حلم» صراحة . والحلم أو الرؤيا فرع من الشطح ، إذا استخدمنا المصطلح الصوفي ، يتجاوز العقل والمنطق والواقع ويقترن بالغرابة والتخيل واللامنطقية ، ويشيح ، في مجال الإبداع الشعرى ، نوعا من الحسوري بدنية اللغة ، يتأق الحسوري بدنية العالم بلغة الصيغة ، إنه صفة البكارة النعومة يلبسها الشطح ، أو هو اللغة لها وراء اللغة ^(١٢)

وإذا كان الشطح في الشعر يقتضي غيوبة عن اللغة بالمعنى الاصطلاحي ، شأن التصوف الذي هو غيوبة عن العالم بالمعنى الاصطلاحي كذلك ، فإن الشاعر أو التصوف لابد أن يعود إلى عالم الحسوسات بعد سياحته في اللامرئ مزودا بكشوف الرؤيا . تلك هي النقطة التي ينتهي عندها ديوان أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» وبدأ بها ديوانه التالي «قصائد الخمس» - تليها المطابقات والأوائل ^(١٣) .

إن النبي ، الذي اتسحق أمام العناصر التي تمردت عليه ولم ترسخ لنبوته ، يعود من مثاه الحلم في ختام «مفرد بصيغة الجمع» يقول :

وأنت أينما الأشلاء البقية من أحلامنا

نحرم حول صيواننا

أجسادنا لنوء الطرفان

وليس في أنفاسنا غير المحيطات

والآن أول البحر

أنا للصارية ولا شئ يعطوني /

والآن نزل الأرض ^(١٤) .

أما قصيدة «قلنس بلا قصد» حبيب احتمالات ، «فهي أشبه ما تكون بشعائر عادة سرية ترفع قربانا في مذبح الشعر إلى المرأة - المدينة» وقد تكون للمرأة - المدينة هي القربان الذي يدبح في

عليها شعافية الخزون للرسم على قسبات الناس

وعندما تتجلى ثمود - الحلم - الماصي - الحاصر ، تتكرر جملة «لم أعرفها» ، تشير الحملة إلى تلاقى الزمن بحديه في الشخصية الشعرية ، وتكشف عن بداية تفاعل مركب ، ويتحرك هذا التفاعل للركب ليجمع بين الصوت الواحد المتعدد الذي تقاطع عبر صوته أصوات أخرى (كما سيظهر في تحليل القصيدة) وبين الواقع عندما في أحوار التاريخ .

وتتكرر الحملة المهزومة عقب الحمل الشعرية الثلاث الأولى ، في القطع الثاني ، لترسي أساس العلاقة بين المحورين الأولين ، أي محور ثمود - الماصي - الحاصر ، ومحور الشخصية الشعرية . وتظهر أهمية نفسها ، عند حذف ضمير الغائب العائد هل ثمود ، فتصبح «م أعرف» ، لتتكرر ثلاث مرات مماثلة في نفس المقطع . وبينما تعجب ثمود ظاهرياً بظل حضورها مضمر في تصاعيف الغربة التي تنطوي عليها أحوالها :

«وتقول الصحراء للماء

بدا من هذى الصحراء

والأشياء للولية ليست هولية ، - (ص ١٣)

وبينما تعجب ثمود في جملة «لم أعرف» يتعدد صيغ الشخصية الشعرية ، يجهد في تقديم المحور الثالث في القصيدة ، وهو اللغة ، أو الوسيط الكيماوي الذي يحدث تفاعلاً حيويًا بين المحورين الأولين ، من خلال معاناة الخلق وتشكل القصيدة ، هذه المعاناة ، التي تشبه المعاناة الصوفية ، تتكشف تدريجياً ، لتصل إلى ذروة ينصهر فيها الزمان والمكان ، فتجاوب العناصر الكونية والبشرية في لحظة تحقق الرؤيا واكتمال القصيدة .

ويجتمع المحاور الثلاثة ، في نهاية المقطع الثاني ، لتصر عن جماعة اللغة ، تلك التي تأتي أن تلين بين يدي الشاعر لتقول أحوال ثمود . ويحقق الكاتب هذا المعنى عن طريق استخدام نسق يعتمد على الأسطر الجمل التالية

«... لكن

من أين أجيء ، وكيف أجد للكلمات الخمس ، ولغة الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

... أحوال ثمود ، (ص ١٣ - ١٤)

إن المعاناة في هذه المرحلة من الكشف تتمثل في تجليد اللغة وتوسيع حقل الدلالات . وضع بين الحملة ورجع صدها ، في حتم المنقطع . تواتر أحوال القول ، القول التائه مثل صاب ، و «أقول للقهورين / لبؤس الراض في أحبيهم ، والصرح الجامع في أيديهم» و «أقول تعمر أبامي / حرحا بكبر بين العالم وتكلمات» و «أقول تبارحني / بأس القصود» (ص ١٤) . ويكشف تواتر أحوال القول عن حس مأساوي ، يظهر في الصيغتين الأخيرتين ، ملمحاً إلى تياريح الشاعر وبأسه النتائج عن إدراكه للهوة التي تفصل القول عن

قدس أقدس اللغة ، أي الشعر . والأمر سواء ؛ فالقصيدة في ظاهرها على الأقل ، خبيط احتمالات

تبني قصيدة «البهلول» وتأتي واسطة العقد بين قصيدتي «أحوال ثمود» و «بابل» . وإذا كانت «ثمود» تمثل في مستوى من مستوياتها الدلالية ، الماصي البائد ، ترتبط «بابل» بتداعيات مشابهة ، فقد اتصفت بمحنة بابل . في عهدنا الأول ، بالمتعة والعزة والسلطان ، لكن بعدها أحدهم العرة «الأنثى» . صقلت عليهم اللغة ، وأصبحت مديهم معنوية مشتتة ، انتهى أمرها إلى الخراب والذوال . وبين تلك سدر التاريخي عند شارة «البهلول» ، وذلك المصون الذي لا يقف على صاهر الأحوال فحسب ، وإنما يفرص كذلك إلى باطنها فيطلع على معنى الخلق المستور ، ويرغم في كلامه قد يبدو مجاوزاً للمنطق وأحكامه فإنه يطلق بالحكمة ، لأنه يصدر في قوله عن حلم لدى مكبر .

هذا هو ما نعني إليه القراءة الأولى للديوان . أعني قراءة تهدف إلى الكشف عن المنظور العام ، دون تركيز على تفاصيل كل قصيدة على حدة . ولكن القصيدة وحدة كلية متأسكة تقتضي قراءتها اكتشاف بناء مركزي أو وسيلة توليدية تتحكم في مستويات النص ، كما يقول تودوروف .^(١٢) ومن المصير - في هذا المجال المحدود - أن يمحس كل قصائد الديوان . ولذلك سوف تقدم هذه الدراسة قراءة لقصيدة واحدة فحسب

والقصيدة التي أقدم قراءة تفصيلية لدلالاتها هي قصيدة «أحوال ثمود» ، وأفضل ما يوصف به بناء لقصيدة أنها قصيدة رؤيا أو نبوءة ؛ بمعنى أن البناء المركزي الذي يربط بين مستويات النص بناء تدريجي ، يبدأ من نقطة هي بحث أدونيس في دورة من دورات تحلقه الجديد . ونعرف - منذ لحظة المثلث - على المحاور الأساسية المكونة للقصيدة ، تلك التي تتداخل عبر تقطيع بنائي بقسم القصيدة إلى عشرة مقاطع . ويستمر التداخل والتوازي والتقاطع التداخل بين المحاور الرئيسية للقصيدة ذاتها ، يتجاوب في ذلك مع تقاطع عناصر أخرى خارجية ، تعبرها هذه المحاور لتتأثر ، لكنها تعود لتلتحم مكونة شبكة علاقات يتدرج اتساعها وتشابكها . ونضطرر للحركة الصعبة داخل القصيدة إلى أن نخرج بتكشف الرؤيا ونحقق النبوءة في نتائجها ، وكان اكتمال القصيدة نفسه هو تحقق الرؤيا .

يتكون المقطع الأول من جملة شعرية واحدة هي :

«... رجع القول إلى أحوال ثمود» (ص ١١)

وتشير هذه الحملة القصيرة ، على المستوى الدلالي ، إلى زمن مترجاعي ، لكن صوت الشاعر يظهر ، في المقطع الثاني ، ليختصر المسافة التاريخية ويقدم الشخصية الشعرية poetic persona^(١٣) عن طريق حصة محرومة هي «لم أعرفها» . تقيم علاقة آتية بين هذه الشخصية الشعرية (الصالحة من أحوال حاصصة ، تبدو كأنها رجم لأرص) وبين ثمود التي «خرجت» من حياية الحلم ومن أهداف «... فقد جاءت» ثمود في ليل القصيدة ، تنطوي الزمن لتصبح حاصراً «يدل» عليها الورد ، و «يدل» عليها العجر ، و «تدل»

عالم تحفته في الواقع ؛ هذه الهوة تحجز أيامه جرحاً لا يلتئم ، بل يتعاقم ، فتسح المسافة بين الواقع وبين الشاعر .

وما إن تتحدد الظواهر الثلاثة حتى تبدأ حركتها الذاتية ، فتجد محور الشخصية الشعرية يسيطر على المقطع الثالث ويتوارى مع محور نمود - الماضي - الحاضر الذي يتعبد بالمقطع التالي ، مما يصيف بصاعة جديدة إلى كل من المحورين .

ويمثل للمقطع الثالث لحظة استرجاعية كثيفة ، يتداخل فيها مع صوت الشاعر في زمن الكتابة ، صوت جديد لكنه قديم ؛ ذلك لأنه صوت خارجي ودخل في الوقت نفسه ، هو صوت مهيار ، أحد أبعاد الشخصية الشعرية ، وواحد من العناصر المكونة لماضي أدونيس الشعري ، في دواوين سابقة ، خصوصاً «أغاني مهيار الدمشقي» .

إن الشاعر يبدو كأنه يحاكم منطق القصيدة الخاص ، وهو الرجوع إلى أحوال نمود ، بمنطق آخر من خارجها ، هو منطق تجربته الشعرية السابقة . لقد توصل مهيار إلى قناعة ذات شقين ، أولها أن

«... الذكرى لا تجدى» (ص ١٥)

وثانيها أن :

«الريح توافي صلي

حين يكون البحر بعيداً» (ص ٢٥)

ونتركز قناعة مهيار في صورة تستغلب الحركة وتطلقها في الوقت نفسه ، فتحول دون الإبحار في ذاكرة الماضي ، وتدمع سم الكلام إلى المدى الرحب حيث آفاق المستقبل . عند هذه النقطة من الحوار الخارجى - الداخلى ، يكسر الشاعر منطق مهيار منطق الشخصية الشعرية في زمن الكتابة ، مازجاً للتفكير ليسيطرأ ما على قضاء القصيدة فيقول :

«أشهد أن الذكرى لا تجدى

لكن ،

أشعلت مصابيح الذكرى

لتكون تلك الصور للرى» (ص ١٥)

إن الماضي ، في بعده الداني ، محاولة متكررة للتشريح بكشوفات شعرية تجمع ، إلى جانب الحدس الشعري ، وعياً حقيقياً بحركة العصر ، وتطمح إلى استكشاف لغة الحداثة وتغيير أبية الوعي في المجتمع العربي ، ولكن النبوءة عصبية والواقع أشد عصبية منها ، ورغم ذلك تغل الرؤيا هي الصوة المهادى والصوت الذى يتجدد من جديد شعراً مرثياً ، ويتشكل هذا الشعر «وعراً» يحبه الشاعر من بيتن المرح ، ويتشكل كذلك «نجماً» يبط من عطائه ، ليتخذ صفات بشرية ، فيصبح لمساناً حانياً «كجيين امرأة تبكى في شباك»

إن الشخصية الشعرية ودمرها مهيار ، يلتقيان في لحظة تشير إلى الصيغة التركيبية «رأيتك تنأى» وتتجمع في هذه الصيغة عناصر الزمان والمكان والشاعر قاعلاً ومهيار محور الفعل ، لكن هذا اللحظة سرعان ما ينهى لتتفصل الشخصية الشعرية ، في رمة الكتابة ، عن دمرها مهيار انفصالاً مؤقتاً ، يتيح للشاعر أن يتصور بعمل تجربته من خارجها ، إنه يشير إلى ثلاث مراحل رئيسية في رحا مهيار هي : «سميت الألق / رسمت الدروب / وسرت حيناً في الأوصى» (ص ١٦) . لقد حدد مهيار الطموح الهائى الذى يشتمل في رؤيا أو نبوءة ، ودمم خطوات تحقيقها ، وسار في الطريق الطويل حيث النبوءة كامة في انتظار الشاعر - النوى ، أو بلهذى تنتظر ، أ الإمام الغالب . وتعود للشخصية الشعرية التى انسلخت عن دانه القديمة لتأملها ، تعود لتحد بهذه الذات في زمن الكتابة ، فتصبح الكتابة تجليات صوفية لحايا الأعماق ، أو تصبح الكلمات ، بعبارة أخرى ، دوال يشكل نظامها البنية السطحية التى تدل على بنية تحتية عميقة

وإذا كان الشاعر لم يرفض الماضي ، على المستوى الداني ، ورمى حلقه إلى نوع من الاستمرارية ، فإنه يقوم ، في المقطع الرابع ، بحركة موازية في الماضي ولكن على المستوى الموضوعى ، وتختلف حركة الارتداد الأخيرة عن سابقتها ، وأول ما يمتد إلى هذا الاختلاف تميزها بمصالح شكلية معينة تجمعها وحدة بنائية مستقلة ، ترتبط بدلالة المقطع في السياق الكلى للقصيدة

ويتكون المقطع من ست فقرات تصنيفية متباعدة ، تتخذ شكلاً طباعياً مميزاً ، يترك تأثيراً بصرياً يصعب إهماله ، نتيجة البسط الخالف الذى طبعت به الفقرات . وتتزاوج الفقرات بين الصورة الشعرية والأسلوب التقريرى والحوار وصيغة التساؤل . ويتم الانتقال السلس بين فترة وأخرى نتيجة تداع تحكك لحولات وعلاقات مضمرة لا تظهر بصورة مباشرة على المستوى الدلائلى الأول ، بل تسو كأنها أفكار غير مترابطة منطقياً ، لكنها تقوم ، بنوع من التلميح أو الإلماع الأدبى literary allusion يستخدم أسلوب الكولاج collage^(١) ليكشف على مستوى البنية العميقة عن تفسخ العلاقات التى تحكم أحوال نمود - الماضي - الحاضر ، ويؤكد ، في الوقت نفسه ، انفصال العمل الأدبى عن هذا الواقع المقسم المجرأ الذى ترصده القصيدة وتؤكد استقلالها عنه

تتكشف أحوال نمود عن ذلك التنافس المقلق الذى يطرحه التساؤل .

١ - «هل هذا الكوكب أننى ، ثم ذكر؟

أم تلك قبائل ترشق في الصحراء مهتماً لتعود ذراعاً أو رأساً؟»

وتمثل أحوال نمود - كذلك - في الطء والتكرار للمعركة وأصحابها ، ومصيرهم القاصع

٢ - «إن كان صديقك يقرأ لفلاطون ، تبه واحلر

يتكشف عن جنس سرى

يتكشف عن لغة سرية

تعرف كيف تترجم هدى الضوضاء الكوبية /

أسواق نمود . ١

(ص : ٢٣)

وتتحدد علاقة الشاعر بالأرض ، في هذا المقطع ، عبر مستويين متباينين ، يمثل المستوى الأول في أربع حركات متواترة متداخلة ، تتكون من أفعال الأمر (اضبط - ارمي - لاقي - أعيد) ويتغير في المستوى الثاني مسار العلاقة ليصبح الشاعر فاعلا ، (أعيد ارتد - اسافر) وتصبح الأرض محال الفعل الذي يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية تترجم أسواق نمود . أما مركز تلك العلاقة فيتحول إلى بؤرة لقاء تجمع محاور نمود - الشخصية الشعرية - اللغة . ويؤدي هذا المركز وطبيعة حيوية في بنية القصيدة بشكل هام ، يدفع بها نحو غايتها النهائية ممثلة في تحقيق الرؤيا . إن الشاعر الذي طرح ، في المقطع الثاني ، سؤاله الموقر - « كيف أجسد للكلمات الحس ؟ » - قد سافر في مجهول ، يتكشف عن جنس سرى وعن لغة سرية ، ما تزال في مرحلة التكوين

إن حركة التفاعل بين الشاعر والأرض - اللغة السريّة - التي ظهرت مؤشراتنا في هذا الموضع من القصيدة . تصبح محور الدلالة في المقطع السادس . فيتحدد المقطع شكل « تواجد » من التعميم على تلك اللغة والإحداق في اكتشاف أسرارها . أشبه « يكون موحات الله والحزر ، في تعاقبها ، وليس في إيقاعها الذي يبدأ بسراها . ثم يتدرج في عتفه وسرعه ، حتى يصل إلى دروة الاحتياج في نهاية المقطع

إن انكشف عن تلك اللغة السرية يتم عبر حال تتلبس الشاعر . فتبدل صمغاته كأنه يولد من جديد ، وتفوده ، في حركة تتجاوز الزمان والمكان ، إلى منطقة هيولية تبدو فيها الأشياء قبل تشكيلها ، ويكون في بكارته الأولى

« هو ذا الشاعر - كان ينام غريبا

والفجر هزال

جسد الأرض يداعبه

والشمس تحيط به

ثوبا لثاميا /

« ماذا يفعل

« ينفي عن كتفه النوم - وعصى

هو ذا مضى »

(ص : ٢٤)

مكر علاقة شاعر بالأرض - اللغة لا تتحدد عبر مستوى دلالي

واحد ، هو اكتشاف اللغة السرية ، لغة الناص ، وإنما تتحدد كذلك من خلال مستوى آخر يعادل الأرض فيه لغة لظاهر الراكدة . وسببا تتحصر موحاة التعرف الأولى بتحفة . « د » جاءت عييه الأشياء » ، تتكرر المحاولة ، وتتعاوب الموجات ، وفي كل مرة « يرجو وجه عروا آخر » . لكن الإحراق يتكرر ، ذلك لأن « الأرض تعيد عيد الرمل » ، لهذا يبع الحس للناسوى بالصانه والعجز أمام ذلك الركود الآسن والخيال العقيم ، فتعرج الشخصية الشعرية تساؤلها للنص .

« وماذا

يحدث هذا الرأس النافر من أبواب

في نقالة أفرون

في عرس للألوات ؟

وماذا

يحدث هذا الطوق ، وهذا الخصر ، وماذا

يعرف هذا السائر

من أبعاد المجهول ؟ (ص : ٢٦)

ويولد التصادم بين نبات الركود وحركة التعرف والكشف تصادا آخر بين اللغة « الطوق » (أو القيد المعقود للحركة) وبين لغة « الخصر » (الذي يشير إلى إمكانية العبور من وضع النبات إلى حركة التعميم) . ويشير التصادم بين هاتين العنيتين احتمالات متساوية الرجحان . وهي احتمالات قد تفتقر بتاريخ الذاكرة الشعرية أهم « جرح » قديم ينتظر الموت أم البرء ؟ أم هي « سكين » يستصعب نصله ، إذا ما وجه في الاتجاه الصحيح ، أن يفتقر الحبيب وبعد إلى المستقبل . وقد تفتقر هذه الاحتمالات بالكلمات ، هل هي « سلاسل » أو « قطبين » ؟ ، هل هي قيد أو نبت طالع يحمل بدور الحبيب ؟

لكن تساؤل الاحتمالات لا يمكن أن يبقى معلقا حتى النهاية ، إذ لابد من تدخل حصر جديد تشير إليه الكلمات بوصفه كامنا « حتى يأذن وقت » ، لكنه يشق بمرار الحركة المنقبدة وجهة رجحان كسها . ويتمثل ذلك بالمصر في جملة مفصلية ، يتواتر ترددها في المقامع الثلاثة ، « تشكل » بؤرة مثيرة لزواج الحركة ، وتتداخل بين نصي الصرخ (الشاعر - اللغة) كما تشكل بؤرة استغداد بمطلي الصرخ في الوقت نفسه ، لا يبدأ نوارها إلا تتكشف اللغة الجديدة قرب نهاية المقطع التاسع . وتأتي الحملة في مرحلة التصادم وبسوى الاحتمالات صمغة التساؤل والتعجب في الوقت نفسه

« أهدا لا يتركى رهقى

ودمشق الأخرى لا تتركى » (ص : ٢٧)

« تحول في المقطع « ص » ليصبح نتيجة حتمية موت محم كفيف تسحب آثاره على أوجه الخعاة ، لذلك تنشأ ضرورة التشير بمصر

جديد ولغة جديدة . وتتجلى الحملة الشعرية ، في صورتها الأخرى ،
نتيجة تمثيل في قول الشاعر :

وهذا لا يتركى رضى

ودمشق الأخرى لا تتركى (ص ٢٨)

ويربط الشاعر ، في هذه الحملة ، بين الرصد ودمشق عن طريق استخدام صيغة تنفية واحدة « لا يتركى - لا تتركى » مما يجعل الجملة أشبه « تكون بدائرة الشككة التي تحاصر الشاعر كقدر لا يحالك منه ، إذ تنتهى حيث تبدأ حيث تنهى . فارصد يفوقه إلى دمشق التاريخ - الواقع أو دمشق - الماضي - الحاضر ، ودمشق ذات الأبعاد الثلاثية . تفوقه إلى الرصد ، وتربط على هذا الرصد عدة نتائج أخرى :

وهذا

أحمل بين يدي ، وبين خطاي ، بذورا

وهذا

بتغير شعري كالأشياء

وهذا

أسكن زوينة الأشياء (ص ٢٩)

ويتشابه المقطع السابع مع المقطع السابق عليه في صفة الحركة وتداخلها وتراوحها بين موجات طاعية وأخرى محسرة ، واحتوائها عناصر سبق الإشارة إليها ، وتداخل عناصر أخرى قاعلة فيها . لكن تبدو الحركة في المقطع السابع متقدمة ، تبدأ من حيث تنتهى الحركة السابقة عنها لتعوض في خصم الأحاق ، كي تواصل الشخصية الشعرية بحثها ، دون هوانة ، عن سبل نكاملها وتحقق رؤاها ليها تلوح ، وهذا السبب تبدو الحركة آية في التركيب والتعقيد والغموض . ويبدو التوتر في أحاق الشخصية الشعرية ، حيث يدور البحث ، كأنه أثور تنصهر في لجة عناصر الكون ، وتتغير معللها ، كي تتحقق من « أشباهي » ، أو تسمى في عرق الأحاق

ويبدأ من البحث لأساسي في معرفة الأحاق هنا في عبر صخب أو ضجيج ، إنه شبه بحركة انقباض حصة القلب وبساطها تدفع صورة الحياة إلى سائر الأحاق ، من خلال حركتها الزمنية منتعنة

ويحدث أن أسلم للطرفات

لأعطى في قبض

واجارر أعضانا ، أو نعب مثل رماد

محا عن نشاهي (ص ٢٩)

والحركة - هنا - ماسة في المكان ، صاعدة إلى ذرى الأشجار ، نحاية كرماد أرقه طول الانتعال . ولا يقتصر البحث عن الحركة وحدها بل تتداخل الشخصية الشعرية مع أشياء العالم . لينسج مدى بحثها عن تلك الأشياء فتصبح كأنها .

«صباح

يصعد مثل فضاء» (ص ٢٩)

والحديث قابل للانتشار يتقل من مصدر جزلي ضئيل للإنارة « «صباح» - إلى كلية الفضاء الذي يشع بضوء الشمس الغامر الباهر . إنه يتداخل كذلك مع عناصر غليظة متباين ، فيبدو كأنه :

«عصفور

يرج بين أنين الهم وصمت القوس» (ص ٢٩)

والطائر ، وهو رمز للشخصية الشعرية ، لا يعرد أو يتحدث ، بل يصدر عنه أنين يقابل الصمت . والأنين ، «سهم» أي أداة متحركة تحمل الموت ، بينا الصمت «قوس» أي مصدر ثابت يطلق منه الموت . والمصلحة الهائلة لحمل الحركة هي الموت ، لكنه الموت الذي يعنيه البلاد ، الموت للغة الراكدة ، وللتأثر والتكرار ، والبلاد للغة المتجددة التي تحتويها كتاب شعر «يس أن عظم يقين» .

لكن ما بين الحلم واليقين - ما بين الرؤيا وتحققها ، بار لا يس ولا تذر . جميع يتشكل صمد تخطر رعدا . بفصص « من أفق يتجسس رضاء » إنه تبار من هديان حصى يتراوح بين أمام الشيطان وأحطار لج البحر المحب . إنه

«فضاء

يجلط شمس الشعر بشمس الله

طريق» (ص ٣٠)

ويحتفظ - في هذا الطريق - البشري والكوني ، الشاعر والنبى ، لينهى الطريق بتحقيق الرؤيا

وما إن يبلغ هدبر الأحاق ذلك الإيقاع المرتفع الصاحب حتى يعود إلى هدوء مفاهيم أشبه ما يكون بالانكسار . إن الرؤيا التي لاحت ما تزال هديانا حليما ، يدور في مدارات التغير والوحدة ، الانتشار ، دون أن يكمل البحث بالانوار على أشبه الشاعر ، تلك الأشياء التي تبتئ من الأحاق كي تتجسد القصيدة ، وتتحقق الرؤيا

«نبي حلا ... /

أشبهى

تصعد بين المعنى وحروف الظلمة في محبة

وتضى للمحبة ونحو

نحو /

نشاهي» (ص ٣٠ - ٣١)

إن كلمات الشاعر أو نشاهه ، الحملة بنور الرؤيا ، تتحقق بين الحرف والمعنى ، أو كلمات أخرى ، تتحقق في المنطقة المتحيلة التي تتحدد فيها علاقة الدال بالمدلول ، فتصعد في محبة ، نحو الدلالات القديمة وتنتج دلالات غيرها ، لكنها لا تبعي الثبات ضد

دلالات نهائية ، لأن قانونها حركة النقص والبناء ، فتمحو للدلالات التي أنتجها وتواصل ديمومة التحلق

وبصاحب هذه الحركة العبيدة موجات اليأس للشاعر ، فلا يعرف الشاعر إن كان يجب تمتق أو يكرهها ، وبصاحبها كذلك موجات حزن وأسى ، فلا يعرف الجسد المتق الحامض ، إذ يكاد يذبل ويتخضن ، بعد أن اضطربت بحيرات الحب وكادت تنقبض .

لكن الشاعر يطارد ظول اليأس ، ويواصل بحثه عن أشباهه . يتسائل عنها في « قسبات شوارع ترقد تحت غبار السايين » ، وفي تعاصيل يومية واقعية ، تتبدى في « الحزن الشارد خلف زقاق » ، أو في « صمت عجوز تومي » أن الموت قريب » ، أو في « جرح » يتأثل للشقاء فيصبح جسرا يمتد بين سواحد وقلوب ، ليبدل على إمكان الوصول إلى الآخرين وإيلاج الرؤيا . وهنا يلجأ الشاعر إلى الإصاصة المباشرة إضاعة الرؤيا التي « تبقى نوار وفريسة نور » ، لأنها رؤيا مجذبة إلى رؤيا أكثر شمولا . ومعنى ذلك ، في مستوى دلالات آخر ، أن تحقق القصيدة - الرؤيا نجم في جرة ، والجرة تسبح في سديم من الشعر .

من هنا يصبح قياس الشاعر بمقياس النسبي أمراً لا طائل ورائه :
« (لطالما تسأل هي ، يا هذا الباحث في بين كحروف
او خلف شعار ؟) » (ص : ٣٢)

ويأتي التساؤل المنعم بشكل المهور التفسيرى الذى ترتب عليه نتيجة هي تعرف الشخصية الشعرية على أشباهها - داخلها وخارجها و لوقت نفسه .

« أشباهي » -

لكن كلمات الشاعر صهوا ،

صهوا الحامل صبه الأرض ، ويبقى

في الجذر الأعرق في أقصى موج

لنكن سفرا

بترصد كل مهب ،

ويحافظ بهوى الكون ، ويبقى

في الجذر الأعرق ، في أقصى موج

لنكن جسدا

محيط المحس بوجه آخر

للإنسان - بوجه آخر

للتكوين / (ص : ٣٣)

المحسوس والرؤى ، تلك المنطقة التي تتغير فيها علاقة الدوال بمثلولائها ، ليتبع عن التغير دلالة نهجس بوجه آخر للتكوين ووجه آخر للإنسان .

لكن كيف يوائم الشاعر بين النسب والمطلق ؟ كيف يوائم بين حياته في الواقع الثابت المشابه وبين حياته في مباح التحول والخرق وكسر للواضحات ، متابع التجدد والمطلق ؟ إن وطأة حنانة تدفعه إلى أن يتعجر قائلا :

« شقاء »

لن تفتح ، أو أن تكبر ، أو أن نهجم نحو الضوء ، وموت

أن تدع أو أن تحب

في أحوال غود / (ص : ٣٣)

ولا تترك الجمل التفريرية السابقة على معادة التجدد والمطلق محسب ، بل تؤدي - إلى جانب ذلك - وظيفة التلاحم بين العناصر المكونة لبنة القصيدة ، وتربط الحملة بين انشاق الرؤى المنتعجة من أعماق الشخصية الشعرية وبين أحوال غود ، بكل ما تنبئه من تداعيات تاريخية ، نجح ندرها على الواقع المعاش ولذلك تقاطع المهور الثلاثة الرئيسية في نقطة مركزية ، بين تكتمل دائرة البحث ، وبطبق قطباها ، إيدانا بالخروج من أتون الأعماق .

وتنسى المؤشرات الأولى ، في المقطع الثامن ، من احتشاد ونجم للعناصر الشكلية والجمل المعنوية التكرارية الواردة في المقاطع السابقة . ويبدو الأمر كأن التعامل الكسبيلى بين العناصر المكونة للقصيدة يحتاج مراحلها النهائية قبل ترسب المزيج الجديد .

إن الشخصية الشعرية الواحدة المتعددة ، بأشدها بأشبابها ، خرج الآن من « أسوار الظلمات » عبر سلسلة بوبات ، واكبت كل منها مرحلة من مراحل رحلة الشاعر بحثا عن أشباهه ، بصاحبه خلال مراحل الرحلة ذلك الرقص الذى يأتي أن يتركه يسا ودمشق الأخرى ، لا تتركه . ويقوم التنصيص الذى يتخذ شكلا طباع بمبر ، (والذى اقتصر ، في المقطع الرابع ، على بيان أحوال غود لتداعية وعاود ظهوره في المقطع السادس مقترنا باللائل والنشابه العقيم في الواقع) يقوم في هذا المقطع والمقطع التالى ، بوظيفة مزدوجة هي التوازي والإحلال .

يحدد صوت الشخصية الشعرية ، الخارجية من أتون الأعماق متحدة بأشبابها ، زمان الرؤيا ومدادها عبر مرحلتين ، تمثل الأولى في الفقرة التنصيصية التالية -

« سلاما »

سجاسد هذا الزمن الآتى ،

ويحافظ قلبه

وسكتف صعد كل شرار

ونشق غدا ، والآن ، طريق الرغبة » (ص : ٣٦)

إن تكرار صيغة الأمر « لنكن » ثلاث مرات يبدو ، في ظاهره ، كأنه تحديد لثلاثة مستويات مختلفة ولكه يد ، في واقع الأمر ، عن حقيقة باصرة واحدة ، تلك هي محاوره النسبي وعاق لفظي . حيث يطر الشاعر على أشباهه أو كلماتها مما وراء الأشياء ، في منطقة

وتشمل المرحلة الثانية في قول الشاعر .

« نحن التبار

في كان ملنا من ورق

فخطانا فأنحة للنار » (ص : ٣٧)

إن زمن الرؤيا هو الزمن الآتي ، الذي يتشكل في رحم الحاضر ، أما مصادها فهو الشعر ، الذي وإن كان « لا يحدث شيئاً » يبقى طريقاً للحدث^(١) كي يقول أودن في رثائه ليرس . ولابد للرؤيا أن تكتمل قبل أن يشق الشعر طريق الحدث ، وقبل أن يصح فاتحة للنار .

وتظهر تجليات الرؤيا في الفقرة النصيبية الأخيرة ، في المقطع التاسع ، فتعاقب الأصوات مع صوت الشاعر وتقول :

« يا وجه الإنسان الطالع كالزوال ، سلاما

أهنا

وأبح ثل ذلك الهدباء ، ملنا

صدنا

نحو الوجه الآخر من هذا الوقت المرفوض ، وأقمنا

أن جمال الأرض الإفراط

وأن الحكمة رب من ورق

أقمنا

أن النجمة ماتت ، والعالم يهوى

ونحنف

هذا الشاعر ، واسطة

يا هذا الوعد المرسوم كحبة طفل يولد باسم لضاء أبيه ،

واصبغة

في كشف

كشف .

كشف « (ص : ٤٠)

إن بشارة الشاعر توازي نمود - الماصي الذي تداعي ، والخاصر ليضل بالثغر . وهي البديل الذي تقدمه القصيدة ، من خلال هذه الفقرات النصيبية ، ليعادل الانسيار والتداعي أو يحل مكانها . أما الشاعر ، الذي أتى الرضوخ لهذا الوقت المرفوض وحل متمسكا برفضه و« دمشق الأخرى » لا تتركه ، فقد أحدث أخيراً خلطة في الحد بين الصماء التداعية ، أحدث شيئاً أشبه ما يكون بصدمة كهربائية متوالية ، حركت عصلة القلب . قبل أن يسرى الموت في أنحاء الجسد كله ، وأخيراً ببص القلب وتستجيب دمشق .

« ودمشق الأخرى لا تتركى

أعذتها الرغبة في شفق .

أعذتها لفتى

سيروا معها » (ص : ٣٨)

وقد نجحت الرؤيا إذن ونحقت جرياً ، فأحدثت دمشق بالرجعة في شفق الشاعر ، وسحرنا لنته . إنه الكشف دلالة الحياة .. وحياة قوى حانية تحتاج يس الأرض وتوزعها خصباً وعماء ، وتفتن الصبغة الآمرة (سيروا معها) خطوات تحقق الرؤيا التي تكتمل في انقطع العاشر ، وتتشكل موكباً يتقدمه الشاعر ، قواكه (الأنقاض) ، أنقاض البحث والمهر والمدم ، وتواكبه عناصر الكون ، و(أهراس) ، وجموع بشرية ، وسحر الأشياء ، ويمتزج (بلج البشر) ، ويتطهر في برق فضائه ، فيمسح أسماء ، لكن يمحوها ، مواصلاً ديمومة المطلق والإبداع وتجديد الرؤى .

هوامش

(١) مثل ديوان أوديس ، قصائد أول ، ١٩٥٧ قوة الرشاح التي كانت تربط الواقع و تلك المرحلة المذكورة من إنتاجه الشعرى ، قبل أن تسبح لفتى عللة الشعرى في مراحل تاليه ، لتشمل عناصر كوية وعناصر حلية تنأى به ، فبقينا ، عن الواقع الذي ظهر

مدى ترميظه به في هذا الديوان ، في قصائد مثل « رسالة إلى بيروت » ، « ما أصبح قصبا » ، « الفصل » وغيرها
أوديس ، الآثا . الكاتبة ، الجزء الأول ، دار العودة ، بيروت ، ص ٢٥ ، ٧٨ - ٧٩ ، ٨٠ - ٩٢

(٢) يتجه المبراليون إلى أن البدلي والعميق والشاعر هم الثلاثة الذين يحددون الوحدة بين عالمي الواقع وما فوق الواقع
انظر : والاس فاولي ، عصر الشعر ، ترجمة خاتمة سعيد ، منشورات مركز تباري ، بيروت - نيويورك ، ١٩٦٧ ، ص ٢٩٢

ويجمع أدونيس بين الصمات الثلاث كما يظهر في لغة الصورة - وفي لرباعته بالأصغرة لإعريقية ، لكنه يفضل استخدام المصطلح المصروف لوصف تجربة استغراق المجهول ، أو المأمل ، الكائن وراء ستار الواقع الكيفي ، أو الشاعر ، ويحفل من هذه التجربة مرادفا أصيلا في تراثنا العربي كما يعرف في الغرب بالحرقة الشريب

انظر : أدونيس ، الثابت والمتحول - بحث في الاتجاه والإبداع عند العرب ، الجزء الثاني ، ص ٢٠٣

(٣) بدأت الثالثة عائلة سعيد أو أدونيس سيدهي بعد كتابته قصيدة « هذا هو اسمي » - كتب عام ١٩٦٩ ونشرت ضمن ديوان « وقت بين الرماد والورد » في عام ١٩٧٠ - أن اكتشاف عوالم المجهول كل عوالم المجهول - حرائق الصبر والفرقة - عوالم الانشطار ، قبل أن تلوح ناعمة الخلاص عبر جدار الصمت - ذلك الملبس الذي لا يراه قارئ - وربما كانت الثالثة تشير هنا إلى ديوان أدونيس الثالث ، وهو « مفرد بصيغة الجمع » الذي كتب بين عامي ١٩٧٣ - ١٩٧٥ ونشر عام ١٩٧٧ انظر : عائلة سعيد ، حركة الإبداع ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ١١٩

(٤) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ٢٥١

(٥) الثابت والمتحول - جزء ٢ ، ص ٩٦

(٦) أدونيس ، الفصل الخامس ثلثها للثقافات والأدوات ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١

(٧) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٣٥١

(٨) يستخدم أدونيس التقاطع قبل بداية الجملة الشعرية ، علامة على استنارة حركة ما خارج الجملة ، في مواضع عديدة من قصائده ، خصوصا في قصيدة « هذا هو اسمي » ، في ديوان « وقت بين الرماد والورد » ، وفي ديوان « مفرد بصيغة الجمع » ، حيث تظهر هذه الخصيصة كعنصر تشكيلي داخل لغة القصيدة ولكن هذه هي المرة الأولى التي يبدأ بها قصيدة له على هذا النحو

(٩) أدونيس ، الآثار الكامنة ، وقت بين الرماد والورد ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ٥٨١ - ٦١١

(١٠) لقول : الأسطورة أن أدونيس قرع علاقة عذراء بين كينوراس ، ملك قبرص ، وابنة مورا ، أميرة أفروديت ربة الجمال وديمترى زوجة هاديس ، إله العالم السفلي - وكان أدونيس يقضي نصف العام في ملكة لوقا ، في صحبة ديمترى ، ونصفه الآخر على الأرض ، في صحبة أفروديس ، لكن ديمترى لم يوافق على أن يترك أفروديس في ملكة لوقا ، حتى تحتفظ بروحه خالصة لها في عالم الموتى - ويحل آريس في حياة ديمترى يرى استطاع أن يترق جسد أدونيس - وما إن خطبت عذراء الإله المقتول الأرض حتى انتهت بها زهور فرمزية تسمى crocus أو خفافيش الفينان ، وقد ارتبطت أسطورة أدونيس في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط ، حيث كان يهدى في بابل وسوريا ثم انتقلت حياته إلى اليونان في القرن السابع قبل الميلاد ، ارتبطت الأسطورة بدورة الفصول وتجدد حسب الأرض وسكانها في كل عام

انظر

Sir James George Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing Co. 1978. pp. 376-380.

J. E. Zimmermann, Dictionary of Classical Mythology, Harper and Row, Publishers New York, 1964. pp. 6-7

عبد المحلى شعراوي ، أساطير عربية ، الطبعة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ص - ١٦١ - ١٧٣

(١١)

Jonathan Culler, Structuralist Poetics, Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1981, p. 172.

(١٢) يستخدم مصطلح الشخصية الشعرية أو الشخص الشعرى، poetic persons للدلالة على تميز دور الشاعر في القصيدة الحديثة ، إذ تعدد الأصوات التي تتقاطع عبر صوته ، تحقده غملا دائما في دواها المولدة ، كما تتداخل شخصيات أخرى مع شخصيته - كما ينص على الشخصية المركزية في القصيدة إمكانات دراسة عديدة انظر

Theo Hermans, The Structure of the Modernist Poetry, Croom Helm, London and Canberra, 1982, p. 73.

(١٣) يستخدم أسلوب الكولاج Collage أساسا في الفن التشكيلي فاستبد الفنان من إدخال عناصر غير تشكيلة - مثل قصائد جبران يومية أو شعراء مألوفة أو مسامير أو غيرها - على القوالب بخلق تأثيرات جديدة ومبدأ الشعر الحديث إلى حد الأسلوب التشكيلي فيستخدم الشاعر حشوات من أحاديث غير مترابطة أو عبارات بلغات فطحة عن لغة القصيدة ، يهدف بها الإيهام أن العمل لا يمكن أن يكون نظام العالم الخارجي وإنما هو فن مصنوع artefact منفصل عن العالم ، يواجهه من طريق تأكد لاعتقاده به ، ويهدف أيضا لاستخدام هذا الأسلوب في الشعر عند أدونيس وخبره من الشعر التجريبي ، تحريده من التفاصيل ، انظر

The Structure of Modernist Poetry, op. cit. pp. 68-75

(١٤) تبدو علاقة متغير بالأرض من القلوب الأساسية في نظام العلاقات الداخلية في شعر أدونيس ، وهذه الدراسات النقدية التي تناولت أدول الشاعر باستقصاء ، بدأت مع العلاقة ، خصوصا في قصيدة « هذا هو اسمي » وديوان « مفرد بصيغة الجمع » انظر - حركة الإبداع ، ص ص ٨٧ - ١١٩ والياس عوي ، دراسات في نقد الشعر ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩ ، ص ٦١ - ١١٨

(١٥)

Golden Bough, op. cit. p. 379.

(١٦) انظر نص القصيدة في كتاب

Cleeth Brooks, Robert Penn Warren, Understanding Poetry, Holt, Rinehart and Winslow, New York 1976.

كائنات مملكة الليل

محمد بدوي

في ديوان أحمد عبد المعطي حجازي الأخير ، «كائنات مملكة الليل»^(١) ، كما في درويته السابقة ، ما يزال كل شيء قابلاً لأن يلقى : شوارع المدينة ، وقسمات المظف القادم من وضح القرية إلى المدينة الموسومة بالإيهام الشخصي ، والموحدون من ذوي المهوم خلاصة ، كل شيء يمكن أن يضحى قصيدة شالية ، تصلح للإلقاء في محفل ، كما تصلح للتجسد في ديوان أنيق ، بصاحب المرء طويلاً .

والعلاقة بالجماعة في هذا الضرب من الشعر - في الدواوين الأولى - علاقة تناغم أحادية الجانب ، نعيم على العالم فيها الثبينة شديدة ، فحمة الفقراء / الأضياء ، والحب / الكره ، والقتال / المقتول .

ومهمة الشاعر في هذه العلاقة منحصرة في غنائه ، لأن غناؤه هو ذاته الوحيدة . لكن هذا الغناء ، ليس وقوفاً خارج المصمتة ، فالشاعر لم يترك شاهداً أبداً ، إنه قاتل أو قتيلاً ، وسواء كان الفرح تصدى الوطن للمدون الثلاثي ودحروه في السويس ، أو زحف بغداد إلى وزلة الدفاع ، أو سقوط جميلة بوحريد حيث يسقط الثوار ، وسواء كان الحزن خاصاً بـ فلسطين ، أو نهدم دولة الوحدة ، فإن الشاعر واحد والجماعة واحدة . إن الشاعر يرى العالم رؤية ثنائية ، أحادية الجانب . وفي حمرة انتصار الجماعة وسيرها نحو الحق واعده بالحرية والعدل ، يظل الشاعر مذبذباً ، لكنه قطعية ، متوعدة ، مثقلة بالصعيج

يرى العالم صيقاً ، في حجم مشاعره ضئيل ، وذلك حين يكون النص منمحوراً حول الحب أو القنب أو الخيبة والسأم . وثانيهما صوت الشاعر الذي يبدو كأنه مبرأ من العلاقة بالقنب أو السأم ، وذلك عندما يكون في مناح ثوري بالمعنى الرومانسي للكلمة ، على نحو ما نرى في قصائده من مثل «بغداد ولوث» و «انطلق» ،

وحيث تتحدد مهمة الشاعر في دور المعنى ، فإن هذا الدور يسم القصيد عيسه بمعنى أنه يحدد بناءها ، فتصبح القصيدة صوتاً واحداً يتحدث ، أو يفتن ، أو يتذكر ، أو يصف مشاعر إنسان ما . وفي بواكير أعمال حجازي كان ثمة صوتان متباعدان ، بحيث يبدو كل واحد منهما منعصلاً عن الآخر ، أولها صوت شاعر رومانسي ،

و «رثاء للمالكي» ... الخ . أما هنا فنحن مع صوت واحد ، ثم
لكن أكثر دقة فنقول إن الصوتين اللتين للمصليين قد اتحدتا ،
وصارا صوتاً واحداً ، لأن حواطف الشاعر قد انصهرت من رومانيتها
الأولى ، وغداً ساوياً أكثر تعقيداً وتراكباً .

إن كون الشاعر مضياً ، يعني - فيما يعني - أن يكون الصوت
واحداً ، مبرأ من انعطافات الوعي وتنويعاته ، ولذلك ظل حجازي
على العكس من غالبية رفاقه ، يتعد عن استخدام الأسطورة أو
القناع أو الأمثلة أو الحكاية الشعبية ، ولكن الملحوظ أن حجازي
يحاول توير القصيدة من خلال بناء عمالي صرف . وفي هذه المحاولة
نكسر معارفة شعر حجازي كله .

إن كل شيء يمكن أن يعني في نص حجازي الشعرى ، وهذا يعني
أن نمة قانوناً أساسياً نجم عن كون القصيدة أعمية ، فوسمها بحد من
السمات المحددة التي لا يمكن لها أن تفلت من إطارها . وكون
القصيدة أخنية يعني أنها لحظة يحاول الشاعر أن يثبتها ، في ديمومة
خارج الزمان ، مائلاً إليها بهاءها وتفرداها عن أية لحظة أخرى . قد
تكون هذه اللحظة لحظة حدثت في زمن ماضٍ ، فهي تستعاد إذن
بواسطة الذاكرة وهنا يسود الفعل الماضي وقد تكون لحظة آنية
يسود انصراف . وقد تكون اللحظة مصيبة إلى التحريض ، فيرند
الشاعر محملاً ، فيبرر فعل الأمر .

الياس مفاجأة

حين عرفت ناطق

شدني من منامي التدهف

الذي كان يحفل مثلاً

ماحاً كل شيء مصاعه

ومداه الشريف

شدني

كانت دوامة من رليف

جلبتني لها

فرحنا معاً وانطلقنا

نوفوف من غير ظل

ونرفص بين الصعود وبين الهبوط

براوذا المشب

والشجوات العرايا

ومنكآت التوافل والشرفات

وأبدى الصغار وأبدى القنايل

والكائنات المظلة حول السقوف

ياض قلب في ذاته

كرفوف من البجعات

على نبع ماء

يمسح شبهة أعظمهم الطوال

على ريش أجسادهم الوريث

ثم انشرفت الشمس من فوقنا

فسقطنا معاً

واحفنا معاً

في رتبة هذا السواد الأليف . [ص ٢٧]

هذه القصيدة لحظة . هي - إذن - لوحة وصعبة بمعنى
للغاية . يحرص الشاعر فيها أن يصنع كل شيء في مكانه ، محد
للساعة الزمنية بين عناصر اللوحة ، مستفيداً من قدرة النص التشكيلي
على تثبيت اللحظة الزمنية ، ووضعها داخل إطار . لكن كون
القصيدة لوحة لا يعني أن الشاعر يقف خارجها كدات . إن ذاته
عنصر أساسي فيها . ومن هنا يظل الشاعر محضاً لقصيدته . بقدرة
اللوحة على التثبيت ، وقدرة الكلام على اقتناص الزمن في سبوكه
وتدقه .

وعن - في القصيدة - مع علاقة رجل وتلج هو نديف أو يياص
شعيف ، أي مع علاقة كائن إنساني بشيء طبيعي ، ولكن الطريف أن
قاعية الطبيعي (الشيء) هي الأكثر حضوراً ووضوحاً . ولو تأملنا
حركة التلج وجدنا أنها للسيطرة على للشهد ، نفرض هيمنها على
الشاعر الذي اتسم رد فعله بالسلبية ، فقد شد من منامه وبوت
بمضوء اليياص ، وظل يتأمل حركة التلج وهي تسود فتمنح كل شيء
لونها ، ثم تشبه ثانية ، فتجذب إليها . ويرتعلان معاً منطلقين معرفين
في تلاحم ، يكاد يكون تلاحماً جنسياً . وإذا بلنعم الشاعر واليياص
(هل هو امرأة ؟) في هذا العناق الأليف ؟ يتحول الشاعر واليياص
إلى شيء واحد ، يراود العشب والشجر العاري ، والتوافد ، وأبدى
الأطفال والقنايل شيء هو يياص يتقلب في ذاته ليصبح مع الشاعر
شيئاً واحداً ، يدخل في تعارض صدى مع الشمس ، لتسود
الأخيرة . ويمكن بالطبع أن نمضي في التفسير واختار الافتراضات
عن التلج ورمزيته ، وتوحد للشاعر ممة ، ثم تعارضها مع الشمس
بدلائها المصورة في الدماء ... الخ ، لكننا لسنا في موقف تحليل
نصي ، إنما نقطع نشير إلى طبيعة اللحظة التي يحاول الشاعر تثبيتها .

ولأن القصيدة لوحة ، فلا بد أن يحرص الشاعر على الاحتفال
بملاقات اللون والظل والتشكيل ، وحجازي هو أكثر شعرائنا
احتفالاً بملاقة الأشياء بألوانها ، لا بدانيه في هذا الاحتفال سوى
محمود درويش وسعدى يوسف وحبيب الشخ حمر . ولدى
حجازي فإن كل شيء بلون ، فالجند وردى [ص : ٨] ، والقمر
أزاهير على الوجوه خضر [ص : ٢٤] ، وأعناق البجعات شهباء
[ص : ٢٨] ، وصود القمر أحمر [ص : ٣١] . والدائرة
خضراء [ص : ٥٩] وليل القاهرة وردى [ص : ٨٥] . مع
ملاحظة أن الشاعر يحاور اثنين من مناسبات التشكييب . هم سيف

ونلى ، وعدلى ررق الله ، ولتأمل - صعب - هذا الاقتراح في
حواره مع عدلى

قطران من الصبح

في قطرتين من الظل

في قطرة من يدى

قل هو اللؤلؤ

في البدء كاد

وسوف يكون هدأ

فاجرح السطح

بن هدأ مغمم

ونسوف يسيل الدم . [ص : ٤٩]

ومادامت القصيدة أهبة ، وهى فى الوقت ذاته وسيط الشاعر
مع جماعته وأداة فاعليته الإنسانية ، فلا بد أن ترتبط بالشاعر ،
ولذلك تكثرت فى نص حجازى الجميل الاسمية الخاصة بصيغ التكلم ،
أونا الفاعلين ، أو ياء المخاطبة ، وخاصة فى مطالع القصائد ، ونبدأ
القصيدة الأولى فى الديوان هكذا :

أنا لله الخنس والخوف

ولناية .

أنا والثرة العربية

وكثافة .

الآن أنت فى بيرورك^(١)

وربعة

الياس مفاجأة

الخ

ومن الواضح أن نص حجازى للموسيقى بلغ درجة عالية من
الصعاء والكثافة ، لذلك فإن الترجيع الصوتى عنصر أساسى من
مكونات شعرية نصه ، لكن تحقيق هذا الأمر اختاريا أمر صعب ،
بحاج إن دراسات مستبصرة لشعره فى كليته ، وبكى - هنا
- بمحس إحدى قصائده التى يبرز فيها الترجيع الصوتى .

إيقاعات شرقية

أغريتى

يا أيها الوجه الحسن

ولم تقدم لى الشعر

لاطرحه المرسى

ولا

فرحة اعشاء الليل

وكان شعري عجيبة

وكان هداى عشيقين

وكانت سرقى كنساً

وكانت فخذى

إبريق صمير ولين !

ودعوى !

آه أهل ! دعوى !

لم تقدم لى الشعر

يا أيها الوجه الحسن

وكان شعري

كان هداى

وكانت جنى

يهشها الارتفاع

بن !

نلاحظ - بادىء ذى بدء - أن العنوان صريح فى الكشف عن
هوية النص ، وهو إيقاعات شرقية مما يمتد المثلث إلى بوعية ماهو
مقبل على قرائنه ، ونلاحظ - ثانياً - أن الأعبية تنسب إلى شفتين
لها فى نص حجازى الشعرى الكامل ، أولاهما «أعبية انتظار» من
ديوان «مدينة بلا قلب»^(٢) ، ثانيهما «من شيد الإنشاد» من ديوان
«موتىة للعمر الجميل»^(٣) . ونلاحظ - ثالثاً - أن الأغنيات الثلاثة
على لسان امرأة على عكس كل قصائد حجازى . والملاحظة الأخيرة
مهمة ، لأنها تتيح لنا أن نربط بين هذه الأغنيات ونوع من المول
الشعبي^(٤) يقص عن امرأة عاشقة ، تحدث إلى حبيبها ، الذى
يكون - كما هو هنا - جميل الوجه والحسد ، يشتم نفسه غير
مبررة ، ويحجود كبير لمظاء الحية ، وفى المول دائماً سمح فدرية
عربية تشير إلى أن الحبة التى أسلمت الحبيب فيها وجسدها حادثة
دون إرادة منها وهو محط معروف فى الحياة الشعبية باسم «أولاد
الناس» . على أى لود أن ألقت النظر إلى أن هذا النموذج من العلاقة
نموذج مولكلورى معروف ، مما يربط بين كنمة «شرقية» فى عنوان
القصيدة ومجموعة القيم الذكورية التى ترى فى المرأة جسداً جميلاً
محب

والقصيدة تنسب إلى بحر الرجز . وتنميتها مستعمل . وهو بحر
يذكر العروضيون أن العرب أشدت فيه «قصيداً وراجيز» . وأن
رسمه الموسيقى قريب من حركة الدقة . فقد كان الخدعة يرقون به
لراجير على إيقاع حملواها . ويشت الشعر لى هذا القصيدة عدد من
الأمر التى خلقت هذا الترجيع الصوتى الذى شرب إليه . ورغم
أن الشاعر الحديث لم يعد محتاجاً إلى التذية والتنظيم

الوصوح والبساطة إلى مستوى السناء المتراكم للتخيل بالذكريات الشخصية والخبرات التاريخية ، والتساؤلات الدالة . ولتأخذ مثلاً من قصيدة «القبعة والمظلة الصائم» . والقصيدة تبدأ بحديث يوجهه المتكلم - سرعان ما يعرف أنه أشعر - إلى مخاطبة ما نلت أن يعرف أن الشاعر يرمز به إلى الوطن ، فتترك التقابل بين القبعة ، أو الفعل الجاهلي الخج ، والعقل المصانع البعيد عن مساحة العمل والتأثير :

لكنها الرزا

قيامتك المبهلة [ص ٥٩]

ثم يتطور البناء من هذا الخطاب المباشر إلى أنا الشاعر وحضور الوطن الطاغى ، إلى مقطع سردي يصف الفعل الخلاق ، بادئاً بحملة فعلية مضارعة «ينهم النهر القديم بضغته والقاء» ، ثم يأتي البيت التالي مستخدماً (نا) الفاعلين «حتى نشاهد» . ويستمر المقطع وكأن الشاعر يحرص على تثبيت اللحظة المبهلة التي تشير إليها حركة النهر الناضح حتى قسما . وما يلبث النمط السحري المتزاح بين الجملتين الفعلية والاسمية أن ينكسر بنداء غنائي (يا أرجوحة البلاد لا تتوقى) . ثم يأتى طابعي ومقطع جديد يأتي فيه الخطاب من أنا الشاعر إلى الوطن ، وبانتباهه يبدأ مقطع طويل ، يعود معه إلى الخطب في الزمن ، حيث يتساءل الشاعر «من علم الطفل اجتياز النهر؟» وحيث الاستهزاء بإماعة إلى دهشة الشاعر إزاء الفعل الجاهلي . ويل التناؤل إجابته التي تبرز دورة ذاكرة الشاعر و تكوين النص .

وتستمر الذاكرة في أداء عملها ، حيث يبين الزمن السابق على العمل الجاهلي مغفلاً بذكريات المسغبة والفقر الجسدي والتسوق . وبدأ للمقطع .

تلك القطارات التي دهمت منازلنا الوديمة

من يقول لها قل .

قد بدأ الشاعر مقطعه السابق متسائلاً ، ومستخدم اسم الإشارة :

تلك هي القطارات التي كانت تمر على قروانا

لكنه - في محاولته لخلق كون شعري مركب - يستعز في لحق لحظات أخرى ، يتزعمها من ذاكرته ، فيصف علاقة القطارات (السلطة) بالقرى والملاحين . ولأن حركة الاستطراد قد أبعده عن التناؤل ، يعود فيشد :

تلك القطارات التي دهمت منازلنا الوديمة

من يقول لها قل .

وفي هذا للمقطع يعود الشاعر إلى قريته ، لينتج من ذكرياته الخاصة ، في حياة طفل قروي يرى ، غارق في هدوء القرى وشذاها الضمى . ثم يترك يائساً ليقدم لنا تساؤلاً مختزلاً باهراً ، يبرر صورة الطفل الصائم الغيب عن مساحة الفعل :

من سيردني

خطواته^(١) فإن حجارى قد خلق قافية عالية الرتبة ، يمكن أن تتصوى تحتها قوافي الأعية . إن هيمنة حرف النون الساكن (حسن - نعى - لبن - كفن) قد خلق حالة موسيقية من الترجيع الصوتي ، وقام «في موسيقى الكلام» بوظيفة تشبه وظيفة قرع الطبول في الأوركسترا ، إنه أساسي في ضبط الإيقاع^(٢) . ولذلك انتهت الأغنية بهذه القافية التي تخلو من أى قيمة دلالية إلا ضبط إيقاع الأعية ، هذه القافية التي تنتهى بالمقطع (ين) يمكن أن تعد متاعاً للتابع المارموني المكون من أصوات اللين . وهكذا تقوم القافية بوظيفة إيقاعية بالنسبة إلى القصيدة ككل ، لا بالنسبة إلى البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده . وقد أحسن أحمد عبد المعلى حجارى استخدام هذا الأسلوب أيضاً في قصيدته «العام السادس عشر»^(٣)

وقد لجأ الشاعر إلى الاستعانة من حروف اللين والمدة (المعنة والكسرة والصنعة والألف والياء والواو) هو هذه الحروف تزدى مهمة جليلة في اللغة العربية حيث تعتبر أساساً لقوة الإجماع sonority في هذه اللغة الراسخة القدم في تاريخها لشاعرة^(٤) . وفي الأغنية لاحظ وجود حروف اللين والمدة بكثرة في الإجماع تصل إلى ذروتها في وضع المقطع الطويل للنهي بحرف لين (ولا) في سطر مستقل . أما التكرار فقد جاء على نمطين ، تكرر لفظي لبعض الألفاظ (مثل «كان - كانت») وتكرار صيغ بكلماتها ونمطها السحري (مثل «يا أيها الوجه الحسن») وتكرار لفظ سحري (يهر يقول في المقطع الأول : «ولم تقدم لي») ، ثم يعود في المقطع الثالث لتكرار النمط النحوي - واللفظي مع تغيير بسيط - تماماً ولم تقدم لي ، و «لم تقدم لي الكفن» . وهكذا استطاع حجارى أن ينسج على ما وصم به العروضيون العرب بحر الرجز ، بخلفه لإمكانات موسيقية أخرى ، جعلت الترجيع الصوتي سمعة هذه الأغنية الأولى ، ولا أشك أن جزءاً كبيراً من شجرة حجارى يرجع إلى هذه السمعة ، أما تحقيق هذا الحدس علمياً فهو يحتاج إلى عمل تطبيقي صبور .

ولكن حجارى الشاعر يحاول أن يثور قصيدته الغنائية دون أن يخرج من إطارها الذي حتمته طبيعة السناء البشرى . وما يزال حجارى مخلصاً لفهمه للشعر ، بدأه وما يزال شعره يشبه كلما خلق قصيدة جديدة . إن القصيدة تبدأ لهذا الفهم لحظة ، لكن الانقصار على لحظة يكاد يهدد القصيدة بالقسم ، بمعنى أن هذه اللحظة ، تتميز عن تكثيف واقع شعوري ونفسى للشاعر وجماعته . إنها أبسط من أن تخترق هذا الواقع المكثف للتشاك ، أو تنظمه ، أو تبيد صياغته ، كما أنها تتحول عند النظر الأخير إلى دلالات مغلقة . ولذلك كان الشاعر يلجأ إلى تجاوز قصور اللحظة الواحدة ، بخلق لحظة كبرى أو أساسية أشبه بالمركز ، تتولد عنها لحظات قصيرة ثانوية ، تصل على إلقاء الأصواء عن اللحظة الكبرى ، أو على خلق تجويزات معها ، بحيث تتكامل القصيدة من اللحظة الأساسية وتجاوبها مع اللحظات الأخرى الثلاثة صباء ومن ثم يتحول المطلق الشعري من مستوى

الطاعى للهيمن ، دون لجوء إلى الصراخ الخطائى ، الذى يحاصر وضوحه النص ، فيصحه في إطار دلالي وسيوى معلق على تفسير واحد .

ولعل الإشارة إلى تركيبة نص حجازى الأخير أمر مهم في هذا السياق ، ولعلها واحدة من نتائج طموح حجازى إلى خلق بناء على مراكب ، قادر على استواء طله وواقعه ، ذلك أن حجازى يراهم على التواء ودور المعنى ، متحلاً بحب ما تنطوى عليه محاولة الطموح إلى تطعيم البناء الغثالي بالثكنة والمزناكب من معاركة . إن هذه المعاركة بعبارة أخرى هي محاولة من الشاعر الغثالي ، لكي يتجاوز الغناء إمكاناته ويحول طبيعته فكيف يتبدى هذا الغناء في مستوى آخر من مستويات بنية النص

٢ -

بين رمانين ومكابين يتحرك نص كائنات مملكة الليل ، ذلك لأن بطل حجازى يتحرك حركة معقدة بين الليل والنهار ، والماضى والحاضر ، والوطن والمثلى . لكن علينا أن نلاحظ أن بطل حجازى مثقف ثورى ، وأن هذا المثقف ينتمى إلى العالم الثالث ، وقد يكون بابلو نيرودا (شيلي) ، أو حمرين جلون (المغرب) أو المهدي بن بركة (المغرب) ، لكنه حتى حيناً يكون واحداً من هؤلاء فهو في النهاية مثقف مصرى يحيا في المثلى . والمثلى قد يكون اختيارياً أو قسرياً ، حقيقياً حيانياً ، أو مجازياً من صنع الذات الشاعرة .

ومنذ الموان ، كائنات مملكة الليل ، نحن مع خطة رمنية ، سائلة ، قد تصل سيادتها إلى أن نختزل كل المحطات ، وهي الليل الذى هو قبض النهار :

كانت الليلة في آخرها

حين بدأنا - دون أن ندري - الحوار

وقبل أن نلوكه عاد النهار

قلادة كل بالفرار [٤٠]

إن النهار إذن هو ضد الليل ، وعودته تعنى الفناء على الحوار ، أى التواصل بين الشاعر والآخر . وفي هذه القصيدة - ولقطة تذكارية للقراء عابرة - يسج لنا النص علاقة حيز عن الحب ، في المثلى ، فالمرأة عربية والرجل غريب ، وكلاهما يرغب في الفرار ، كلها راكبا قطار ، التقيا مصادفة ، فحاول كل منها أن يجد في وجود الآخر ما يؤنس :

حين خرجت أول النساء

مسلوياً كأنى رجل غريبى

وهذه مدينة غريبة على

كانت هناك امرأة مبهمة

في طرف لليلة الآخر تسعى

وتكأن اللات العربية تأتي إلا أن تبرز ، حتى ولو كان بروزاً خافتاً هو قريح التعليق الذى يلقى به المعنى العاجز عن المشاركة في فعل الوطن بالخلاق .

وهكذا بنى الشاعر قصيدته عن طريق الحركة المتزاوجة بين الحاضر والماضى وبين علاقته المعقدة بالوطن ، ومن ثم بأهله . ولذلك أثقلت القصيدة بالرموز : النهر ، والطفل ، والنخلة ، وكثرة الاستعهام ، إشارة إلى جهد الشاعر في أن تظل قصيدته خالية ، لكن مع تجاوزها إمكانات الشعر الغثالي التقليدى .

وثمة أمران يسبى الإشارة إليهما هنا ، وهما يتجان من هذه المعاركة : أوجها أن الشاعر يحس من بعيد الحوار الغثالي ، وهو نفس قصيدة الموقف الدرامى الذى وقف الشاعر على حافتها ، دون أن يلجأ في قصائد سابقة مثل « مذبح القلعة » ، و « المعنى الذى يكلم المساء » ، « البحر والبركان » . وهذا المس الرقيق للحوار ، يساعد في تجاوز بساطة الغناء ، ففي رثاء الشاعر لحمر بن جلون ، وبعد حركته المتزاوجة بين الوصف الذى يشبه (الوحدات القصصية) والتذكر والاستعهام يلجأ إلى هذا الحوار المكثف :

- السلام عليك عمرا

- وعليك السلام

- تألم ؟

- لا ! لم يعد وقته !

- تتنعم ؟

- لا ! لم يمن وقته

- أنا بين المساء وبين البحر

أرعد ما زلت بين الشعابين

حتى يعود دمي للشرق ،

وتزهر وردته في الحجر .

[ص : ٨٧ ، ٨٨]

أما ثانيها فهو لجوء الشاعر إلى جملة النفي كثيراً ، وهي بدليل الإثبات الساذج الذى ينصح بالخزم الخطائى الأيمولوجى . إن الشاعر حين يقول

ركبت عجاوى لألقى نظرة على بلادى

ليس هذا عطشاً للجنى

إنى أودى واجباً مقدماً

وأنت لست غير رمز فاتمى

لم يعد من عهد هذه البلاد غير حانة

ولم يبق من الدولة إلا رجل الشرطة [ص : ٦]

فهو يقدم بأسلوب ملتصق ، تفسيراً لما يراه غامضاً ، وإثباتاً لنفى

- دون أن تلمس - إلى
 كنت أرى مثلًا لم الأهرام في الغرب ،
 فوق مثل غيمة - وتنفس
 ودواب الشجر
 كلها أجنحة الليل رؤساً
 والمصايح تصاد بفتنة
 فيختل ما كان يمشي في النهار
 ونهض المدينة الأخرى
 من الضمة والنور
 ويكبل النهار
 عرض فيها جسمه العزى
 يفتح البخار
 لي مياه هائلة للمصايح حنيا
 سوراً بعد صور
 يفتح الشرطي للمجهول ، والصدفة
 أبح الممار

وهكذا ، يقدم هذا النص نفسه لحظة مرواج فيها
الرجل المرأة ، ولكن ليس ثمة قدرة على حوار خلاق ، فقد التقيا
مصادفة ، أو لنقل إن علاقة كل منهما بالمدينة علاقة اختراق
تبلغ حد الترقق إلى مثل أو شيء ، ثم يتجدد هذا الترقق بحثا عنه
ولنلاحظ أن النص لوحة وصفية ، نصف مشهد للنساء في مدينة
معاصرة ، والرجل والمرأة مجرد شئين من أشیائها كالأهرام ، وذيابات
الشجر ، والنهر ، وللصاييح ، وإذا يخرج الرجل في أول النساء
(مسلوبا) في مدينة غريبة عنه ، ونسى للمرأة (دون أن تدرى) يبدو
كل شيء عاجزا عن الابداء ، ولذلك جاءت الأعمال مقترنة
بالأشياء ، وكأنها هي التي تتحرك حركة علاقة فقط ، فالمدينة
تنهس ، والنهر يعرض جسمه العاري ، والشرطي يفتح أبراج للدار
للمجهول والصدفة ، وكأننا أمام علاقة عجز يمثلها الإنسان (الرجل
والمرأة) وقدرة تمثلها المدينة ، بأشياء ونهرها ورجل شرطتها ثم يتسنى
الليل ويبدأ النهار ، فيفقد للتوحدان الغريبان هذه القدرة على
الحوار

إن النهار ، هـ ، ومن الفرار إلى الداخل ، أما الليل فهو زمن
الحوار العاجز والرجية للموعدة ، إنه زمان المحاولة لذلك نقسم لنا
قصيدة «كائنات» بملكة الليل ، صورة لهذه المحاولة ، محاولة التمرد
الواهن ، العاجز ، حيث الشاعر يؤكد ذاته منذ البيت الأول
مستخدماً صيغة التكلم (أنا) ، محاولاً أن يمتد في الليل على درج
وأمان ، ومكان تحقيق إنسانيته ، لكنه يظل فاقداً اقتداره السابق ،
غير قادر إلا على أن يثبت ذكرياته الأولى ، ويتلمس أعضائه في
البرآه

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة ،
ولم يبق من النولة إلا رجل الشرطة
يسخر في الضوء الأحمر
خلقه الطويل ثلثة
وخلقه القصير

الشاعر في هذه الوصية ، تميز متاح معادله والإنسانيته ، متاح
سيده الخوف الذي صار وضئاً وعملة ولعة وشيئاً وهوية . وذلك
يقول أن يؤكد ذاته وينزع عن وجوده بممارسة الحب ، حيث يصبح
الوطن امرأة . ونحن نقول :

وَمَثَلُ الْيَوْمِ الَّذِي تَصْبِرُ فِيهِ عَلَى الْمُنْكَارِ يَوْمَ لَا يُغْنِي عَنْكَ كِبَاؤُكَ وَلَمْ يُغْنِ عَنْكَ شَجَرُكَ وَالْأَرْضُ أَضْطَرَّتْ بِكَ وَالْمُتَكَبِّرُونَ وَلَمْ يَخْلُقْكَ أَلْهًا إِلَّا تُدْرِكُكَ السَّاعَةُ وَتَقُولُ مَا تَصْبِرُ فِيهِ يَوْمَ لَا يُغْنِي عَنْكَ كِبَاؤُكَ وَلَمْ يُغْنِ عَنْكَ شَجَرُكَ وَالْأَرْضُ أَضْطَرَّتْ بِكَ وَالْمُتَكَبِّرُونَ وَلَمْ يَخْلُقْكَ أَلْهًا إِلَّا تُدْرِكُكَ السَّاعَةُ وَتَقُولُ مَا تَصْبِرُ فِيهِ

فإنه يفر بوطنه ، ولذلك نستطيع أن نقول إن الوطن وطنان ، وطن
يحميه الشاعر ويطلب منه أن يبعه ، فراراً من الوطن الآخر ،
الوطن - الحانة ورجل الشرطة . والليل ساحة المحاوله اليائسة لتجاوز
العجز ، وفيه يتكلم الشاعر عن التواصل مع الوطن - الأنفى
المهجورة للنساء في الطريق العام . وإذا كان الليل يبدو على هذه
الصورة الآن ، فإنه كان ليلاً آخر جميلاً منذ سنوات ، كان رمز
الملاهي حين كان الصيف رائعاً ، ينام في الحديقة عارياً ، يعمل عن
المشق والمعشوق ، وكان زمن التطبيق ، وعنايد الهندى ترشح في
أرربة الأنف ، والمرشات زهر عالق على الأعصاب ، وليس سوى
صورة .

لكن هذه الحفرة ، وإن تلك قضياً للنبي ، أى محاولة محاوره «مصر والغربة في الوطن» هي سموة في بني آخر . وليس بينهم أن يكن مكان بدلاً مكان «إن باريس والقاهرة سواء» ذلك لأن ثمة ما هو أصعب : لقد تغير الزمن ، ودخل الشاعر والوطن في زمن آخر معايير .

بِإِنْ زَمَانًا مَطْلِي
وَرَمَانًا عَجِي

[۱۷]

وأضحت الثورة - الحلم - الوطن امرأة ضائعة في نيويورك
ودمشق ، باحثة عن عمل في شوارع باريس و (لبلاد وجه غير وجه
أهلها) .

كان الفرد والجماع في اليهود
يعرجان

والغزال والجيرة

[٢٠٤]

إِذْ دَاكُ يَصْبحُ الأَمْرُ مُتَخَلِّطاً مِنْ ذِي قُلُوبٍ

ليست الحرية الشيء الذي يطلبه الآن
بل الصمت

[۷۴]

وليس الحمد إلا الأمان

هكذا تذكر المتحف المختون أول درس في تاريخ - كميونة باريس - متصافراً مع أول درس في الجغرافيا - حيث تشير حدود وطنه لتصحى خطوطاً غير طبيعية ، عبرت العلاقة بين وحداء كميونة باريس من ناحية ، وبين نيويورك وحده من هذا الوطن من ناحية أخرى . وليس تناقض المتحف مع الديكتاتور - سوف حزم من تناقضات معقدة مركبة ، ذلك لأن هناك تناقضات أخرى ربطت بوعي الشاعر ، وإدراكه صيرورة الأمر ثم هو حركة دحية ر لأمام

إن الشعر دعوى لدى حداثته عذراء - حبيبة في مبداء د حبه المرأة في الأخير يدعى : (صعوبة محضه) هذه أوصاف جعلت علاقة بالخبرة علاقة مركبة أخرى صاغت عدة بعد فضاء التناقض في عمقه السبق على الأبيض والأسود ، المصير والاستعمار والقرية والبدية - وهذا هو صيغة العلاقة المتكسفة من حد كبير ، ثم التناقضات السبعة مع تناقضات أخرى ، والسبع ساحة التناقض ، فأصبحت نبرة معنى محورة كل معوقات الحياة ومن هنا هبه سر وجود أمتة جديدة - شخصية في دهر شيء شمة عريضة لكارل ماركس وأخرى ميكاتور هيجل وثمة باليوبودا إن وعى شعر باريس صيرورته وعظم حركته يهدف به إلى تعارضات من نوع جديد ، وفي بدء مركبي يدور - يتجاوز إمكانات شعر العدى

وفي الدواوين السابقة كان التعارض هو تعرض المتكلم الراديكالي الآن من الشريحة الفلاحية لبورجوازية الصنعة في المدينة ، وكان هذا للثقل العضوي يلزم العلم إدراكاً ثورياً رومانسياً ، يجمع على مستوى التعبير الفكري بين مقادير لا تتسع ، محاولاً أن يكون حادى الجماعة السائدة نحو يوتوبيا اشتراكية هي دولة الفقراء المتصادمة مع ثنائيك المدينة ، أما الآن وبعد أن وعى الشاعر أن ولادة الجماعة ، وليس للتطل السرد ، فصح مع الشعر - البناء الذي يحاول أن يصحى عنه ، وهرباً للوعي بالبناء في آن واحد وفي المثل ، تسبح التعارضات ، ويعنى الوعي بقنار التناقض ، فتتعدد المستويات ، ويصحى الوض هو عالم في ما العصر .

ليست باريس (١١) في بعض النكتات : مبداء النص والخيال وأحر تقاليع الثورة في اللباس والتميز - كما كانت تبدو لآخرين بها مكان مزاحمة حده - المتكلم المثل الذي يعيش في من حذب فيه الثورة (حبه) إن منسكته في الشوارع ، يشرق بين هويته القومية ووطنه المتخلف :

تأخا مستظّل تارجح بين الزمانين
لر تستطيع استعادة وجه أليك
ولي قهرود هذا القناع للبدل

[١١٩]

ثم دمانان - رمز جبر فيه (وحد) ثم - ومن يتدلى فيه شيء
(فداء) يعني ملاحمة الخصم ، الرمز الأول هو من الشعر

هذه التناقضات بين الماضي ' الحاضر ، والوض / التي ليست سوى جزء من وعى معقد بصيرورة الزمن إن عهد الحاضر هو عقد انتكاسات ثورات العالم الثالث ، وليس عقد انتصارها ، وامتلاكها للمبادأة وهذا الكون هو ابن شرعى لتناقضات الزمن الخليل الذي رثاه حجارى ، إذ رأى معبوده اعطس الفرد في قصيدة «مرثية لنعمر الخليل» ، ولذلك يسود النص التناؤل النسي يومي إلى المباشرة والمرارة :

كم تبعه ضيل من نيويورك

وعن موسكو ؟

وكم لجر من الساحل للساحل ؟

كم ميل نرى بين الكلاشكوف . . . نسي ؟

كم يعد حبى البرلك

عن صلاح العيران ؟

[ص ٧٤]

إن ترويج الفرد والجمال ، ومفوط الغزال والثورة لا يفصل لدى الشاعر المعنى عن المعرف في حب والاستسلام بريح العفوف التي تفصل امرأة عن الرجل ، وتعرف العاشق في ابرص ولتلاحظ الإكثار من الاستهزاء ، وحيلة النسي (ليست ، ليس ، لم ، الخ) ولتلاحظ وضع الحاضر المعادى في مقابل ماضى القريب إن الثورة - الوض تسبح معنى في رحيبه ، وتتكلم معه في شوارع باريس - وهي نصف شخص من الخلف ، وتعدد الحياة ، لقد دحمت إلى أفق مدير ، حيث الوطن ساحة صراع بين الفئات والجماعات لأحناحية ويبلغ هذا الصراع حدته حين يصحى سائراً بين نقضين غير متكافئين ، هما المتكلم حامل حليم خبير وحارسه ، ومؤسبات القمع مسحوقة في الديكتاتور

بتذكر هموم خاطلة لوطن العربى

مرصعة بالنولز والياقوت

مؤينة بالأعلام العشرين

مطعمة بالفضة والذهب

تشجر منها واحات خضر

ينادى فيها التناؤوس

ويرعى فيها القرد الوحشى عاقد العيب [٨٦]

ولذلك تصح ساحة الصراع أرحب

بتذكر عمر كميونة باريس

وكانت أول غرس في الجغرافية

عند الوطن العربى شالاً

حتى كميونة باريس ،

وعند فيريريك إلى أمار النقط التريبة [٨٤]

والآخر هو زمن الحديد والشرر للقطاير :

إنه العصر

هذا الحديد الذى يتطاير ملثياً

في الهواء الذى كان يحمل ريش الحمام

ونخسة ضوء القمر

إنه العصر

هذا الحديد ، وهذا الشرر

فاحتضنه

ودع جسمه يتفرد لحملك الحلى

يا وطنى للتخلف

كى تتحضر

[٣١ ، ٣٢]

إن التعارض هنا هو تعارض حضارى و قيمة الحديد والشرر من ناحية ، ومن ناحية ثانية ثمة ريش الحمام المتشرب في الهواء ونخسة ضوء القمر ، أى الوطن المحتلف . ولكننا لسنا أمام تعارض لا يمكن تجاوزه . إن البلد به إن « المؤكدة » ثم تكريرها وتكرير أعماق هوية أخرى ، يعنى أن القصبة محسومة لعصر الحديد ، وأن موقف الشاعر محدد وواضح في استخدام لفعل الأمر (فاحتضنه) . لكن التعارض بين العصر والوطن ليس تعارضاً بين ~~الحديد والوطن~~ بل بين الحضارة والوطن . إنه تعارض يتنوى ضمن ما يتنوى تعارضات أخرى ترتبط بحياة الوطن والمواطنين ، على نحو ما نرى في التعارض القسدى بين القطارات والقرى [قصيدة « القيامة والطلل الصانع »] وهو تعارض يمحس صموده الاجتماعية طويلة ، ينهض قانونها على هيئة أحد الطرفين على الآخر . وإذا يكون الشاعر في باريس فهو يتحرك في حيز رماني ومكان يتطوى على التضاد والوحدة معاً ، فباريس من ناحية هى موطن من هاجروا مثقلين (بالوطن السرى) لكنها من ناحية أخرى تُشهرهم بأنهم غرباء . ويرغم أنها تمنحهم فرصة الضاحل والحركة إلا أنها ، لا يمكن أن تسمى أنهم من هذا الشرق ، وطني الحمام وضوء القمر الأخضر ، والثوار المقتولين خيفة والقرود والجملات وفي باريس في احتياج مرض للعنان التشكيلي المصرى . عطلى رزق الله ، نلمح في حديث الشاعر إلى صديقه لهجة خاصة ، لهجة تجارية قد تستغنى على الآخرين ، لكنها بالنسبة لكليها مفهومة ، لأنها مبطنة بالوطن وراثته :

فأخرج السطح

إن هذا طعم

ولسوف يسيل الدم

[ص : ٥٢]

ثم يتغير الخطاب الذى كان يتجه من الشاعر للفرد إلى صديقه العنان المرء ، فيصبح خطاباً من « أنا » أو « نحن » إلى « أنتم » .

سنغى لكم آية السادة الغرباء

[]

سنغى لأهائنا الحضر

لكننا متفاجئكم بقنايل مولودة

كان أسلافنا يحلوها مع الحيز والحمر

في خشب الموميات

لكى تتفجر في حرف اللبس

حين نحب مواعيد عودتهم للعبادة [ص : ٥٣]

تغير مسار الخطاب على هذا النحو . والحديث بصيغة الجمع وحضور موميات الأسلاف ، يخلق تقابلاً بين طرفين من ناحية ويمتدح الوطن وقضاياه خصوصاً يتجاوز التلى والاعتزاز من ناحية أخرى . وهكذا نرى للشقف المعزب ينوء بالوطن ، والوطن في الإطار حمل ينقل عليه ، فيشعره بالانفصال عنه (القيامة والطلل الصانع) وسلاح يشهره المعزب كلها حوصروا هتزت متعارفات وقد جله للمصرى . لكن باريس يمكن أن يتبدى في صورة أخرى

أنت فائقة

وأنا هرم

أنامل في صفحة السين وجهي

مبشراً دائماً

أنت فائقة

يحبني عن الحب

لكنى

أنتى أرقاً طامعاً

كان لابد أن تلتقي في صباي

إذن

لشفتك عشق الجنون

وكانا رحلنا معاً

[ص : ١١٢]

هذه التعارضات بين أنا / أنت ، وبين الفتنة / الكهولة ، وبين الحب / احتفاء الأثر الصانع ، وبين الماضي / الحاضر ، هى ابنة تعارض أساسى ، هو تجل من تجليات تناقص وطن الشاعر مع العصر . إن الشاعر يواجه بية اجتماعية وأيديولوجية وثقافية مطايرة وإذا تلبه باريس الشاعر المعزب للفضل بالوطن ، لا يجد أمامه سوى الفرار إلى الوطن - الأتى ، مسياً هذا الصراع الذى يكاد يلعث لتعاقه ، ليتقل إليها قوانين علاقات اجتماعية عاتقة ، فتشهى القصيدة

وها هو عريك يأخذني لصفاف العظولة

في أى مر صبعنا معاً في الصغر

أنى قرى طفلة بيتنا

وقط الآن وردة نهلك في ذكريالى

فلشتم معاً الرياح التى سكنتى قديما [ص : ١١٤]

إن إدراك العالم بوصفه بنية من التناقضات ، يعنى أن علاقة النص بجماعته قد صارت خاصة بالاكثواء والاحتواء . وبعد أن كان التعارض بين براءة القرية وقسوة المدينة ، ناجماً عن إدراك رومانسى لعلاقات الواقع ، أصبح تعارض المتحف المعرفى مع باريس ابن شبكة تناقضات حادة ، ترتبط بالوطن الذى بطارده فى باريس ممثلاً فى جرحى حرب أكتوبر ، وترتبط بما يجرى على أرض هذا الوطن من محاولات مجاورة الوصية التى يتوج فيها القرد والحمرال ، وتسقط الثورة والفرار ، وغرفها المتحف إلى حيث «يتعمس لحمه» [ص ٤٥] ، بعد أن صار الابتعاد ، عن الوطن ، حائلاً أمام مشاركته فى صله الخلاق ، ودافعاً إلى النظر الكلى الرامى إلى اكتشاف آليات الصراع فى عالم تبادل أجزائه التأثير والتأثير ، فيتحول الداء إلى بكاء . ويضحي صوت الشاعر ، البسيط ، القطعى ، للتوحد ، صوتاً متراكباً ، مثقلاً بمرارة الاكتشاف والوعى . ويمر اقتناص الشاعر لخواص الأشياء عبر حراك لغوى مضى ، معارق لبساطة اللغة الأولى ووصوحها ، فيتصنع للمعجم الشعرى ، وتضيق العبارة وتبتدى النص شبكة علاقات معضبة إلى تعدد الاحتمالات .

لكن تعدد الكون الشعرى - فى نص «كائنات مملكة الليل» لا يقود إلى خروج الشاعر على نفسه ، أى لا يقود إلى الخروج إلى المجهول ، فحجازى قد يخلق حالياً لكنه يعود ثانية إلى الأرض ، أشتاتها ومربطاتها وعناصرها ، لأن القصيدة وبسطه مع جماعته التى غلبت عندها من الشرائط والعلاقات الاجتماعية والأبديولوجية والثقافية المحددة ، وما يزال حجازى حريصاً على أن تتخلل قصيدته المثلثات فتفعل فيه بوصفها أداة وعى واكتشاف .

ومكنا يبدو النص صورة لتناقضات البنية الاجتماعية ، التى يجد إنتاجها مرفقاً فى الشعر ، بما تحوى عليه هذه البنية من تراكم للتوترات وتكثرها من ناحية ، وحرص للنص على كونه سهل تغيير من ناحية ثانية . وكما يتأرجح النص بين النسق العنالى وغيره من الأساق ، يتأرجح الشاعر بين [وجه أبيض] وقناعه البديل ، وكلاهما دلالة على الترقى الذى ينبجم عن المودة بين حركة الواقع للتصادم مع العصر والحلم بتغيير هذا الواقع . فى خضم هذه التناقضات جميعاً يظل حجازى فى حركة دائبة بين النص الذى يكف عن التامى البيوى ومن ثم الوقوف لدى لحظة من الواقع ، وبين هذا الواقع للوار الذى تظل معدجة ، شعرياً ، وقوفاً لدى لحظة زمينة محددة ، على منتج النص أن يقوم بالتعرف المحدد فيها .

ورغم أن نص «كائنات مملكة الليل» رثاء لأشياء الشاعر وأحلام جيله من التخمين الراديكاليين ، ما يزال حجازى قادراً على أن ينهى ، وأن يحمل من صوته بشارة بالعد ، وتحريضاً على صمته ، فيعت بصوت لا يخفى هويته الشعرية أو الاجتماعية :

عالموا فلون كما نشنى هذه الأرض
أو تشعل النار فيها .

إن «ضعاف الطفولة» والنهر الذى مسح فيه الشاعر فى الصغر وذكرياته والرياح التى سكنته طويلاً ، تومئ إلى امرأة من الوطن ، لا فائدة الحزن المتعب من الحب ، ولكن باريس تبدى فى صورة أخرى ، تعابير مشكل للوطن الاجتماعى والأبديولوجى والثقافى . هذه الصورة تضع الشاعر فى شكل آخر لا يمكنه أن يعض النظر عنه ، إذ هو مشكل يلقى بظله على من يعيش فيه . لكن هذه الصورة هى الوجهة للمهرلة ، حيث اختفى الفضاء ، وصار للمكان سبعة أوتمة ، والمقاصل أصبحت مطابخ آلية، والمنازل يلقى لها بالنقود فتسلك أعضائها وتبول نبيداً ، فيسائل الشاعر ماركس هاتفاً :

كيف تشعل الثورة الآتى

فى هذه اللجنة للمهرلة ؟

[ص ١٢٠]

لقد تعامل الوعى بالزمن وجديته مع تجربة حصارية مقابلة لتجربة الشاعر الأولى ، وتفاعل كل ذلك مع متغيرات جديدة ، تسم العصر بسات محددة . وإذا كان حجازى فى المدينة العربية مع برغم النهر والأهرام ، يبحث عن قرين له ، مثقلاً فى المرأة المسافرة إليه دون أن تدرك ، فإنه فى باريس يبحث عن تشابهه، نيروفا وماركس-غابن جلون وفكتور هيجو . ول مربيته للأخير يتحدد التعارض بين هيجو الحى السائر و(هم) الموتى الأحياء ، لكن الباقى ما يلبث أن يتضح لنا عن حقيقة مهمة هى أن التعارض طوقه الشاعر وسكان المدينة الحديثة ، أو حجازى الشاعر المصرى المسلم وسكان المدينة الحديثة الأوروبية ، هؤلاء الذين يحبون حياة مملعة مفرقة عن الأصالة فى اللجنة للنهضة . وإذا تبدأ القصيدة هكذا :

هؤلاء هم

خطف الرطأ ، فالأرض بالية

[ص ١١٥]

والرياح محملة بالسموم

محملة بارفضى والحنان معاً : الرضخ للحواء والصناعة والفضائح ، والمطعم على الضحايا من سكان المدن الحديثة ، تنهى القصيدة بهذا المنولوج ، الذى يؤكد مآرق المتحف المصرى ، ويريد من وعيه يترقرق بين الزمانين :

جرب حوائيك ، لن تلمس القاع

لن تستطيع استعادة ذلك ، وهو يفر

ويقصر تحت للصايح

ثم يطول

دائماً مستظل فأرجح بين الزمانين

لن تستطيع استعادة وجه نيك

ولن تعود هذا القناع البديل

هذا الترقى بين الزمانين والوعى به ، هو فى النظر الأخير علة ما جد على نص حجازى الشعرى ، من ولوج لمناطق المتانة والسرية ، إذ

هوامش

- (١) أحمد محمد علي حجازي، كتابات ملكة الليل، دار الآداب، بيروت ١٩٧٨، ص ٥، وستذكر المصنفات بعد ذلك في الق.
- (٢) يرى بعض النحاة أن مثل هذه الجملة يسمى تسميتها بالجملة الظرفية، لأنها مصدر. ظروف، لكن آخرين يعتبرونها جملة اسمية، وأصبح خبر المسمى فمفعول: إعراب الفعل وأشباه المفعول، المفعول الثاني. بيروت ١٩٧٧.
- (٣) لأخبار الكاملة، ص ١٩٥.
٤. ص ١١٤.
٥. حنيفة المناكرة يفر من موال بعض من وليقة ويوسف.
٦. ثالث وليقة وفردته عن حياى موهباى وشخصى حيد في الملقا موهباى وإن لم يطاع نواصرى صيته عتلى حتى ... طبع
- (٧) شكرى حماد، موسيقا الشعر العربى، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة للطبعة الثانية من ١٢١.
- (٨) نفسه، ص ١٣١.
- (٩) عام حساب، اللغة العربية: معناها ومبناها، الطبعة المصرية المطبعة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٧٩، ص ٧١. وفي الصفحة التالية يقول الباحث (معروف المطلة إن كان لا يبدأ بالقطع فهو بلا شك مركز لقطع العربى، حتى لو لم يكن من خلالها صلات معينة بين الكلمة وبين الخبر والتعظيم).
- (١٠) القمارى بين الشاعر / اللبنة، عنصر تقديم في النص الشعرى لحجازي بل يكاد يكون عنصراً تكوينياً ثابتاً، لكن التحولات التي طرأ على هذا العنصر متغيرة. حيث تبدى العلاقة في هذا النص (كتابات ملكة الليل) أكثر لفظاً ولزائماً مما كانت عليه في النصوص السابقة.
- (١١) علاقة الشاعر القادم من كهنوت إيجيائية وطبقية متغيرة تنسج بيناً إلى تشكيلة إيجيائية أخرى هي علاقة ثرية بالدلالات. كارتون مثلاً بين «قبر» من أسجل هو يورثك؟ لأدريس (وقت بين الرماد والورد) و «أعنية من قيتا» لصالح عبد الصبور وفيلام القلوس القديم) وفصالة «المرآة» و «سفر» و «غرفة المرأة الوحيدة» لمجبرى في النيران الذي تحدثت عنه.



شوقي ومفاظ في الأطروحات الجامعية دراسة ببلجيوجرافية

سعد محمد الهجرسي

خلفية وتمهيد

البحث البلجيوجرافي للمعروض في الصفحات التالية هذه الخلفية والتمهيد ، ليس إلا شريحة محدودة من أحد الفصول ، بالجزء الثاني من مشروع بلجيوجرافي ضخم ، يتكون من ثلاثة أجزاء كبيرة . وقد تم إعداد المشروع بأجزائه الثلاثة ، قلبية المصرية العامة للكتاب ، ضمن أعمال مهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، بمناسبة الذكرى الخمسينية لوفاته شاعري العروبة والنيل ، أحمد شوقي وساحظ إبراهيم . وقد رأيت مجلة «فصول» في نطاق عطيتها الخاصة بهذا المهرجان ، أن تبادر بنشر شريحتين أو ثلاثة من ذلك العمل المتكامل ، على صفحات هذين العددين المخصصين للشاعرين ، في ذكرائهما الخمسينية . ولقد اعتمدت ، في هذه الشريحة الأولى من المائدة ، أن أعرض لقراء المجلة ، دراسة بلجيوجرافية عن الأطروحات والرسائل التي قدمت إلى جامعة القاهرة ، وإبراز الأطروحات التي تناولت شوقي وساحظ ، وهما الشاعران اللذان أسماها بشعرهما ، في إنشاء الجامعة أوائل القرن العشرين ، كما أنشئ فيها كرسي يحمل اسم شوقي حوائى منتصف هذا القرن .

الحساب الإلكتروني ، في مرحلة معينة من العمل بهذا الجزء ، خصوصا في النتائج النهائية التي تبرز إحصائيات فية دقيقة ، من شعر شوقي خطاً وتحريراً وتحتوي أيضا

ويأتى «الجزء الثاني» الذي تنسب إليه هذه الشريحة . يصبح واسطة المقدم في المشروع كله ، ليس فقط لأنه كان البداية في هذا العمل الكبير ، بل أهم من ذلك لأنه تسجل هي وثيق وعصر صهي مباشر ، لما ظهر بشأن شوقي وساحظ في ذاكرة العروبة والاستشراق ، خلال خمسين عاما من انخسب عقود القرن العشرين ، مع الاستناد إلى حوائى أريمن عاما سقنبا ، مد صدر لما أو عنها عمل أدبي مطبوع . كما أن هذا الحصر البلجيوجرافي النبيل والعرض للهي للقرن ، لا يجترى بهمة دون أخرى من أوعية الذاكرة الخارجية . ولكنه يعطى في فصول وأقسام مستعدة

لما «الجزء الأول» من ذلك العمل المتكامل ، فيتناول ماهية «الدراسة البيوجرافية» من الناحية النظرية العامة ، وهي التخصص الأكاديمي الذي يتولاه البلجيوجرافيون ، فيضع الحدود التي فصل أو تفصل بين تلك الدراسة ، وبين «الدراسة الفنية» التي يتولاها ، بالنسبة للشاعرين ، للتخصصون في الأدب العربي وتاريخه ونقله بعامة . وفي فصاي الشعر الحديث ومساظه خاصة . وأما «الجزء الثالث» في هذه الثلاثية العلمية فهو تحرير الشعر غير المسرحي لشوقي ، باستنار الحفيد في تخصص للكتابات والمعلومات ، والتقديم في التراث العربي والإسلامي ، لضبط وتحليل القطاع الأكبر والأهم من شعر شوقي في مصادره ، التي تنابعت بالانفراد أو الازدواج منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى الآن ، كما تفاوتت في تعظيبتها وفي علو درجتها قرباً من صاحب الشعر . وكان من الضروري استخدام

هذه الأوعية كما يلي

١- نعان الشاعرين بطبعاتها وإصداراتها المختقة ، مع دراسات مية متخصصة للمعارف والأحطاء الجيولوجية ، التي تراكمت وتوقلت حول هذه الأعمال في الأجيال الأخيرة . وقد صدرت الطبعة للوقت من هذا الفصل ، ووزعت في إنشاء مهرجان أكتوبر لعام ١٩٨٢ بالقاهرة .

٢- الشاعران في دوائر المعارف الكبرى وغيرها من المراجع العامة ، باللغة العربية وبأشهر اللغات الأوروبية والشرقية ، وفي الكتب لندسية الصادرة باللغة العربية .

٣- الشاعران في الكتب العامة عن الأدب العربي ، للصادرة بمصر وغيرها من البلاد العربية ، وفي الكتب المتخصصة لها أو لأحدهما كذلك ، من مؤلفات الأثرب ، أو المحصرين الذين عاصروها بقدر كاف من الوعى ، ومن مؤلفات التابعي كذلك ، الذين بدعوا الكتابة في الخمسينيات وما بعدها .

٤- الشاعران في الأطروحات والرسائل الجامعية ، مطبوعة وغير مطبوعة ، سواء أكانت عامة ، أم متخصصة لها أو لأحدهما ، منذ أول أطروحة في عام ١٩٣٥ بالسربون ، حتى أحدث رسالة عام ١٩٨٢ بجامعة الأزهر . ومن الواضح أن الشريحة المقيمة هنا ، تنسب إلى هذا الفصل المفرد في التعبير بخطباته الجيولوجية البادرة والحامة

٥- الشاعران في مختبرات حوالى خمسين دورية أو عمل مجمعة باللغة العربية أو اللغات العلمية الشهيرة ، سواء أكانت هذه مختبرات من أعمالها المعروفة أم المجهولة أم أخبارا عنها ، أم مقالات ودراسات حولها ، أو حول شعرها . وتبلغ المختبرات في هذا الفصل وحده حوالى ١٠٠٠ بطاقة ، في كل منها موجز هوى للمادة التي تمتها .

٦- الشاعران في المسوحات والمربيات ، سواء أكانت أضيفت من شعرها بطل الأغاني العربية أم كتثوم وعبد الوهاب ، ولغيرها كذلك ، أم التيليات والمسرحيات من تأليف شوقي ، أم البرامج المتنوعة عنها أو عن شعرها .

ذلك هو البعد الأفق لمختبرات الجزء الثاني واسطة هذه الثلاثة الجيولوجية ، أما البعد الرأسى أو النوى ، فهو الحديد الذى أردت به أن أبني قنطرة علمية ، طالما تأخر التخطيط لها وتشيدها ، بين تخصص المكتبات والمعلومات في جانب ، وتخصص الأدب العربى تاريخيا ونقدا في الجانب الآخر . فاليانات المذكورة عن أى عمل أو مادة أو وعاء ، يدخل في القنات الست السابقة ، لم تنقل قلا تليا من مصدر ثانوى ، ولكنها مأخوذة مباشرة بطريقة مهيبة من مصادر الأصلية والثانوية ، ومن اللواد والأعمال ذاتها . كما أن كل فئة مصحوبة بدراسة دقيقة للمصادر الجيولوجية المختصة بها ، سواء أكانت أساسية أم ثانوية ، تبين ما فيها من الإيجائيات والسيات ، وتضع في يد الباحث شهادة علمية بدرجة الثقة

والصدق فيما يقدم إليه ، سواء أكانت هذه الدرجة مرتفعة أم منخفضة .

نشأة الجامعة وتطورها الأكاديمي :

أنهم شوق وحافظ بشعرهما في المشروع الأمل ، لإنشاء أول جامعة حديثة بمصر في عام ١٩٠٨ ، بل لعلها أول جامعة حديثة في منطقة الشرق الأوسط بأسرها ، وليس في مصر وحدها أو البلاد العربية فقط . ومن الوفاء للجامعة وللشاهرين ، في هذه الذكرى الخمسية لوفااتها ، وفي الذكرى المناسبة لإنشاء الجامعة ذاتها ، أن يرى قراء «فصول» بين أيديهم ، في صورة علمية دقيقة ، نصيب هذين الشاهرين العظمين ، من البحوث والدراسات الأكاديمية ، التي قدمت إلى الجامعة الأم ، بين كل الجامعات العربية الحديثة .

لعل أولى الأطروحات الأكاديمية في المرحلة الأولى من حياتها ، حينما كانت ما تزال جامعة أهلية ناشئة ، محدودة في طلاب وأساتذتها وتخصصاتها وإمكاناتها العلمية والمادية ، هي الرسالة التي قدمها الطالب (طه حسين) ، عن أبي العلاء المرى ، للحصول على درجة التخرج حوالى ١٩١٤ . وكانت الجامعة طوال تلك المرحلة الأولى ، التي امتدت حتى منتصف العشرينيات تقريبا ، قائمة على مجموعة محدودة من التخصصات الأكاديمية ، هي التخصصات التي أصبحت فيما بعد أبرز ، الأقسام في كلية الأدب بشكلها الحالي .

أما المرحلة الثانية التي بدأت في منتصف العشرينيات ، عند انضمام الجامعة إلى الحكومة باسم (الجامعة المصرية) ، فقد شهدت توسعا كبيرا ، أضيف إلى البذرة الأولى المتمثلة في كلية الأدب . فبعد ذلك التاريخ وحتى منتصف القرن العشرين ، دخلت تباحاً أكثر للدراس العليا التي كان بعضها موجوداً منذ أوائل القرن التاسع عشر ، إلى الجامعة الحكومية التي اقترنت هذه المرحلة من حياتها ، بإعلان الاستقلال وافتتاح البرلمان ، وازدهار الحركة الفكرية والاقالية في البلاد ، عقب الحرب العالمية الأولى وخلال العقد الأول من الاستقلال .

وهكذا حينما قدر لهذه الجامعة الأم بعد موت الشاهرين ، أن تحبل في عام ١٩٣٦ اسمها الثالث (جامعة قواد الأول) ، كانت للدراس العليا في ذلك الوقت كالطب والهندسة والزراعة والحقوق ، قد انضمت إليها باسم كليات الطب والهندسة والزراعة والحقوق ، كما أنشئت بها كليات أخرى كالعلوم والتجارة ، وأصبحت تضم مجموعة كاملة من التخصصات الأكاديمية في كل فروع المعرفة . وقد سجل ونوقش خلال ذلك العقد الأول من حياة الجامعة الحكومية ، عدد غير قليل من الرسائل العلمية لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، وكان أكثرها في كلية الآداب وفي قسم اللغة العربية خاصة ، وهو القسم الذى يتوقع أن نجد فيه ، أطروحات تتناول كليا أو جزئيا تراث شوقي وحافظ ومكوناته الأدبية والعلمية .

١٩٨١ / ١٩٨٢ ، عدداً كبيراً من الأطروحات والرسائل العلمية في كل التخصصات ، بما فيها التخصص الذي يمكن أن يقع فيه على تلك الأقاليم ، التي تناول شوقي وحافظ وشعرهما في العصر الحديث .

وإذا كان من الصعب الآن الوصول إلى رقم دقيق محدد ، لرصيد جامعة القاهرة من الرسائل والأطروحات ، منذ الرسالة الأولى التي اقترحتها لها هذه حين ، حتى آخر رسالة وقّعت في عام ١٩٨٢ ، فسبب ذلك هو أن لوق المصاحف وأدقها لتجديد هذا الرقم وإثباته ، وهي الدفاتر التي تسجل فيها الرسائل لأول الأمر بالكلية ، قد أتمت لفترة غير قصيرة من الزمن ، فضاء بعضها ونحرق بعضها الآخر . فكلية الآداب مثلاً وهي واحدة من الكليات موضع الاهتمام في هذه الدراسة ، قد أمكن بصعوبة كبيرة جداً في عام ١٩٦٧ ، الرجوع إليها إلى سجلات مخرقة يصل أغلبها إلى عام ١٩٣٢ ، لإصدار أحد المصادر شبه الأسبوعية (قائمة الأصوات : ٧) لأطروحات تلك الكلية ، خلال الفترة (١٩٣٢ ، ١٩٦٦) فقط ، مع أن هناك عدداً من الرسائل مسجل ونوقش قبل ذلك التاريخ ، وليس له أي مصدر رسمي بهذه الصفة .

لما للمصدر الثالث الذي يلي ما سبق في الأهمية ، وهي الدفاتر التي تسجل فيها الرسائل ذاتها عند إيداعها بالملكية المركزية للجامعة ، تطبيقاً للأنظمة التي تتطلب هذا الإجراء العام ، فالموجود حالياً بها بالملكية قد بدأ العمل فيه عام ١٩٦٠ ، أي بعد مرور حوالي أربعة عقود ، منذ ظهور الرسائل التي قُدمت للجامعة في مراحل حياتها الأولى . ومع أن رصيده رسائل قد دخل إلى الملكية المركزية في حبه بصفة عامة ، فإن مرور هذه الفترة الطويلة ، إلى جانب احتمالات عدم الالتزام بالإيداع ، وهو أمر وارد دائماً من جانب أصحاب الرسائل ، بالإضافة إلى أن لأنظمة الإيداع ذاتها قد تأخر صدورها ، وقدمت رسائل كثيرة قبل هذا الإجراء خصوصاً في كلية الآداب - كل ذلك يؤدي بالباحث إلى أحد الفروض الجيولوجرافية للقبولة ، وهو ضياع فرصة التسجيل في دفاتر الملكية المركزية ، بالنسبة لعدد قليل أو كثير من الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة . وقد أثبت العمل الميداني في «مشروع شوقي وحافظ» تجهيزاً لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ ، صحة هذا الفرض الجيولوجرافي بنسبة لا تقل عن ٥ ٪ بعامه ، وقد تصل إلى ١٠ ٪ بالنسبة لرسائل كلية الآداب وكلية دار العلوم خاصة .

إذا أخذنا في الاعتبار نسبة الحرية لنقص التغطية في المصدرين السابقين ، وقد أمكن استكمالها إلى أقصى الحدود الممكنة من المصادر الأخرى ، فهناك مجموعة من المؤشرات الإحصائية ، ذات الفائدة بالنسبة لتقدير الرصيد الكلي للأطروحات في جامعة القاهرة بعامة ، ويمكن في نطاق المصادر الأساسية والثانوية بثباتها وأدواتها المختلفة ، وقد تم فحصها جميعاً واستقراؤها وتحليلها ومقارنتها ، سواء في دراسات ميدانية سابقة ، أو في نطاق المشروع الخاص بشوقي

وإذا كانت الجامعة الثانية الحديثة بمصر ، قد أنشئت في الإسكندرية نواتل الأربعينيات ، واحتل موقع القيادة فيها الدكتور طه حسين رجل الجامعة الأولى طالباً وأستاذاً ، فإن الجامعة الأم بالقاهرة ، بقيت دائماً صاحبة المكانة الأكاديمية الأولى . فانضمت إليها في الأربعينيات كذلك ، بعض المدارس العالية القديمة ، التي كانت قد أنشئت أصلاً في القرن التاسع عشر ، وبعثاً من تلك المدارس هناك كلية دار العلوم ، وهي التي أنشأها على مبارك مدرسة علي اللغة العربية وآدابها ، حوالي ثلاثة عقود في القرن الماضي . وهناك أداة بيوجرافية (قائمة الأدوات ١٢) من المصادر الثانوية تغطي الإنتاج الفكري للأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ، توضح أن الرسائل الجامعية لدرجة التحصيل والدكتوراه ، تبلغ خلال تلك الفترة (١٩٢٦) رسالة . وقد ثبت بالتحليل الإحصائي لبيته من تلك الرسائل ، أن الجامعة الأم وحدها ، قد قدم إليها من هذه المجموعة حوالي (١٣٧٠) رسالة ، وأن الجامعات الأخرى بالإسكندرية وهي خمس ، قد قدم إليها مع الجزء القليل الباق (٢٥٦) رسالة ، وهو حوالي ١٥ ٪ من المجموع الكلي لرسائل تلك الفترة .

وقد تغير اسم هذه الجامعة الأم للمرة الأخيرة ، فأصبح (جامعة القاهرة) عام ١٩٥٣ ، وهي السنة التي أثبتت بعد الثورة في تسمية الجامعات المصرية ، بالأسماء الجغرافية للمدن أو المحافظات ، وشهدت الجامعة في العقود الثلاثة الأخيرة من حياتها تطورات أكاديمية واسعة ، فأُنشئت بها كليات جديدة كالإقتصاد والعلوم السياسية ، كما تطورت بعض الأقسام ، فأصبحت كليات مستقلة كالتجارة والإعلام . واتسعت لها أيضاً فروع في بعض المحافظات القريبة سبياً ، كالمنصورة والفيوم وبنى سويف ، واستقبلت بعض هذه الفروع أعداداً أصبحت جامعات قائمة بنفسها ، بل إن بعض هذه الفروع وضع خارج القطر كخرج الخرطوم بالسودان ، الذي ما يزال تابعاً للجامعة الأم بالقاهرة . وقد أنضمت إلى الجامعة كذلك وحدات أكاديمية مخصصة للبحث والدراسة ، ومنح الفرجات العلمية العليا ، دون أن ترتبط بالضرورة بوظيفة التدريس . وتبلغ حالي كل الوحدات في جامعة القاهرة حوالي ثلاثين وحدة أكاديمية ، وتشمل الكليات والمعاهد ومراكز البحوث والفروع . وأكثر هذه الوحدات يؤدي وظيفة التدريس ووظيفة البحث ، وقد تسهمت كل منها خلال عمرها الذي يتعد أربعة عقود أو أقل أو أكثر ، بنصيبها حسب التخصص الذي تتولاه في الرصيد الكلي لأطروحات الجامعة .

رصيد الأطروحات بالجامعة .

إن الذي يهتأ في هذه الدراسة الجيولوجرافية ، هو أن جامعة القاهرة بكلياتها ومعاهدها ووحداتها الأكاديمية الأخرى ، قد أسهمت إلى رصيده الفكر المصري الأميل حتى نهاية العام الجامعي

في المتوسط للعام : وهكذا قدرت الأعداد للسنة الواحدة عبر ثلاثة عقود أو أربعة متتالية (٨٠ - ٩٠ - ١٠٠) رسالة

علم / فئة	باللغة العربية	باللغات الأجنبية المصروع
١٩٨٠	٢٩٠	١١١٩
١٩٨١	٢٤١	١١٠٩
١٩٨٢	٢٢٤	١١٧٤

جدول - ٢ : محروقات جامعة القاهرة في اللابيات المؤدعة بالملكة

أما توزيع هذا الرصيد حسب التخصصات الأكاديمية داخل الجامعة ، فقد كان له كما قلنا مؤشرات ثابتة تقريبا في كل الاحتمالات الإحصائية ، مأخوذة من المصادر الأساسية والسجلات الرسمية ، ومن المصادر الثانوية كذلك ، وهي نسبة الربع أو أقل للدراسات الإنسانية والاجتماعية معا ، ونسبة الثلث أو أكثر غالبا للعلوم الهندسية ، وطبية ، وفي مقدمتها الطب البشري والزراعة والعلوم ، بل في الطب البشري وحده حسب السجلات الرسمية للإنتاج (٢٩٤ أدوات - ٢) بالملكة المركزية لعامي (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) بأحد وحده أكثر من الربع ، بين حوال عشرين وحدة أكاديمية داخل الجامعة كما في (جدول - ٣)

علم وحدة الآداب دار العلوم الزراعة الطب البشري/لج المصروع					
١٩٧٧	٩٢	١٢	١١٩	٢١٩	٩١٤
١٩٧٨	٩٥	١٥	١٨٦	٢١٩	٨٩٢

(جدول - ٣ : نموذج لتوزيع المحروقات بجامعة القاهرة على التخصصات)

المصادر والأدوات البيوجرافية للأطروحات

للمصادر في أي مشروع أو دراسة بيوجرافية ، أحد الأركان الثلاثة التي تحتاج إلى اهتمام خاص ، من جانب البيوجراف القارئ والعمل . وهي بعد تقدير الحاجة والمهدف ، وتحديد الأبعاد الخاصة بمجال العمل ، ساعد الذي يتيح للبيوجراف الوصول إلى ما يريد ، بالنسبة لمشروعه أو دراسته البيوجرافية . وإذا كانت الأطروحات ذاتها تمثل فئة غير عادية في نوعية المعلومات ، باعتبار الجزء الأكبر منها يظهر في نسج محدودة العدد ، قد تباع أصابع اليدين معا أو حتى اليد الواحدة ، فإن المصادر والأدوات البيوجرافية لهذه الفئة ، متزال هي الأخرى في مرحلة نقل نصها من المصادر والأدوات البيوجرافية لأوعية المعلومات المطبوعة . مثل الكتب وتنويرات وغيرها من أنواع المطبوعات . يضاف إلى ذلك أن البلاد النامية ومبا عصر ، رغم ازدهار الإنتاج الفكري بها وازدياد أوعية المعلومات الصادرة عنها ، فإن قطاعات غير قليلة من ذلك الإنتاج ومن هذه الأوعية تظهر دور أية تقنية بيوجرافية ، أو تعطلت عبر مكتمله في أبعادها ودقة في بياب

وحاصل لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢ - يمكن تقدير مجموع المحروقات بالمجستير والدكتوراه المقدمة إلى جامعة القاهرة ، منذ البدايات الأولى في العشرين الثاني والثالث وحتى نهاية العام الجامعي ١٩٨١ / ١٩٨٢ حوالي (١٣٠٠٠ إلى ١٥٠٠٠) رسالة . ومن الخبير بالذكر أن رصيد جامعة القاهرة وحدها ، يبلغ حوالي ٧٠ ٥٠ من مجموع الرصيد لكل الجامعات الموجودة بمصر .

وهناك مؤشر آخر ثابت يعرف في كل الأحياء الإحصائية التي تم حراؤها ، وهو أن نسبة رسائل الماجستير والدكتوراه هي (٢ - ١) في حصة جامعة القاهرة وغيره من جامعات كندت ونسب أن ستة رسائل مكتوبة باللغة العربية إلى الرسائل المكتوبة باللغات الأجنبية . هي (١١ - ٣) في جامعة القاهرة . وفي الجامعات الأخرى بهذا وثائق أن اللغة الإنجليزية هي لغة اللغات التي تكتب بها الرسائل الأجنبية ذلك بسبب (٨ - ١) على الأقل وهذا مؤشر آخر ثابت في كل الاحتمالات الإحصائية التي تم حراؤها . وهو أن عدد رسائل في قطاعات العلوم البحتة والتطبيقية ، يبلغ سبعين ثلاثة أضعاف عددها في العلوم الاجتماعية والإنسانية . ولا يقل في أي اختبار من الفصول . بسبب (٣ - ١) أو (٢ - ١) في جامعة القاهرة وفي الجامعات الأخرى على السواء

أما المتوسط السنوي لعدد الرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة ، والتي يجمع أصحابها درجة الماجستير أو الدكتوراه ، فقد تطور بمتواليته شبه مستوية عبر خمسة عقود أو ستة : منذ العشرينيات وحتى الثمانينيات . وإذا كان متوسط عدد الرسائل في الأربعينيات وأكثر الخصائص . صفا بالأدوية البيوجرافية التي تشير إليها من قبل (قائمة الأدوات ١٢) ، وهي التي تغطي الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ، يبلغ سنويا (١٣٧٠ + ١٧ = ٨٠٦) رسالة ، فإن متوسط عدد الرسائل للسنوات الأخيرة من السبعينيات ، حسب إحصائية دفتر التسجيل (قائمة الأدوات : ٣) بالملكة المركزية لعامي (١٩٧٧ ، ١٩٧٨) يبلغ حوالي (٩٠٠) رسالة كما في (جدول - ١) . ويوضح كدث (جدول - ٢) وهو مأخوذة أيضا من دفتر تسجيل الرسائل بالملكة المركزية . عدد الرسائل المؤدعة بها ، كما قدم إلى جامعة القاهرة في السنوات الثلاث الأولى من الثمانينيات (١٩٨٠ - ١٩٨٢) : فالأعداد في الجدول الخاص بالثمانينيات ، قدرت إلى أكثر من (١٣٠٠) رسالة للعام الواحد ، بل إنه في الحقيقة حوالي (١٤٠٠) رسالة

وقد كانت الأعداد في الأربعينيات حوالي (٨٠) رسالة

علم فئة	باللغة العربية	باللغات الأجنبية المصروع
١٩٧٧	٢٢٤	٩٩٠
١٩٧٨	٢٢٩	٩٦٣

(جدول - ٩ : أطروحات جامعة القاهرة لوائح السبعينيات المؤدعة بالملكة)

وقد كان الخوف من النتيجة النظرية على الأقل ، أن يكون هناك نطاق تام في التغطية . بين الأدوات الأربعة الأساسيات المناهضة في التفكير السابق . ولكن العمل الميداني في مشروع شوقي وحافظ لمرحوم أكتوبر ١٩٨٢ ، وسيلقى تفصيل ذلك في القسم التالي من هذه الدراسة (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر) ، قد أثبت عدم صحة هذا الموضع . في نطاق الأطروحات المقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم وأغلب النظم في هذه النتيجة تسحب أيضا ، على الأطروحات المقدمة إلى بقية الأقسام والكتليات بجامعة القاهرة .

بل إن المقاربة الدقيقة والتحليل الإحصائي - تعبئة كافية من أطروحات اللغة العربية وأدبها ونقدها في الأدوات الأربعة الأساسية أعلاه - قد وصفت بالباحث إلى مقولة بليوجرافية فريدة ونادرة ، وهي أن أي واحدة من هذه الأدوات لا تكفي وحدها لإعطاء البيانات المطلوبة - كما لا يمكن الاستعانة بها تماما ، وسوف نجد بها على من فقرات - أن هذه المقولة صحيحة أيضا ، ليس بالنسبة لأدوات المصدر الأساسي لها فيها فقط - ولكن بالنسبة كذلك للمجموعتين التابعتين في المصادر شبه الأساسية والثانوية - فقد ثبت أنها - رغم تدانيها في التدرج البليوجرافية كمصادر - يفتقدان في حالات معينة تعظيقات أو بيانات ، قد تفتقدها الأدوات الأربعة في المصدر الأساسي هنا . وهكذا نبين أن النهج البليوجرافي السليم في البحث ، يحتم الاستعانة بمجموعة الأدوات والمصادر كلها بصفة عامة ، وتكاملة كل منها يوجد في المصادر الأخرى ، سواء الأساسية وشبه الأساسية والثانوية .

للصالحين شبه الأساسية وأحوالها .

والمند الخمسيني لجامعة الذي أُنشِدَ مكرمه عام ١٩٥٨ . رُئِيَ
المستوفون من الاحتفال بهذه الذكرى صدر مطبوعين . أُولاهُ (قائمة
الأدوات - ٥) لخصر ، الآثار العلمية ، التي قام بها أعضاء هيئة
التدريس ، وثانيها (قائمة الأدوات : ٦) لخصر الرسائل العلمية ،
لترجيى الماجستير والمذكوراه التي عُلمت إلى الجامعة . وقد صدرت
هاتان الأدوات البيبلوجرافيتان ، بعد أن مضى على وفاة شوقي وحافظ
أكثر من ربع قرن . وهى خزانة كافية لإثارة الاهتمام الأكاديمي بهذه
الشاعريين العظميين . ويواجه خلال الدراسات العليا بالأقسام
صاحبة التخصص في بحث في شعرهم ودورهم في تاريخ الأدب
العربي الحديث . ولاشك أن هذين هذين قد نصب كذلك .
على إنشاء كرسي لشوقي في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وكانت
الدعوة إلى هذا الإهداء إحدى التوصيات . في الاحتفال بالذكرى
مختصة عشرة لوفاته عام ١٩٤٧ كما أن كلية الآداب وكلية دار
العلوم . وهما أمثل المراكز في خريطة الجامعة الأكاديمية ،
للأطروحات التي تتناول الشاعرين بالدراسة والبحث ، قد مضى على
أولاهما في الجامعة سوى أربعين عاما ، وعلى الثانية أكثر من عشر

ومن هنا كانت أهمية تقدير المصادر والأدوات البيولوجية .
الكاملة بتعطيه الأطروحات والرسائل المقدمة إلى جامعة القاهرة .
واحدة من اشكلات التي واجهها هذه الدراسة البيولوجية ، لكي
يتم وضع الأسس العلمية والفنية لبقوة . فما جوهر المشكله فلم يكن
مجرد العثور على عدد قليل أو كثير من الأدوات البيولوجية . يرجع
إليه ويؤخذ منه ما يتصددف أن يوجد فيه من الأطروحات ذات
القيمة بأشعريين . وإنما القضية هي تقدير القيمة البيولوجية لكل
أداة من حيث تعينها ودقتها ، ومن حيث قدرتها على إمداد الباحث
بالبيانات التي يحتاج إليها . ومن حيث المحصلة النهائية لها جميعا
بالنسبة للحد الأعلى ، الذي يفترض أن أطروحات جامعة القاهرة
تتمثل فيه لذكر شوق وحافظ وذكر شعرهما وإذا كانت
الأطروحات في جامعة القاهرة ، تأخذ بصفة عامة حوال ٥٠٪ من
الأطروحات المقدمة إلى الجامعات في مصر . خلال سنة عقود
توسعة عقود مضت . فإن الأدوات البيولوجية لتعطية هذا
العيب الكبير كانت كثيرة سببا . وهي تبلغ بصفة عامة حوال ١٤
أداة . يمكن تقسيمها حسب مصادرها والقيمة النسبية لهذه
المصادر . إلى ثلاث فئات : المصادر الأساسية . والمصادر شبه
الأساسية . والمصادر الثانوية

المصادر الأساسية وأدواتها

وس المصادر البيوجرافية للأطروحات المقدمة إلى الجامعة
المتقدمة. هي السجلات والمكتبات بجامعة القاهرة ذاتها لتلك
الأطروحات. وتتفاوت أدوات هذا المصدر في التيسر والسهولة
الثقة بمحتوياتها وتصنيفاتها. وفي إمكانات الاستفادة بها ويمكن
ترتيب هذه الأدوات ترتيباً تاريخياً مستخدماً، يرتبط بنقطة المنشأ
ووقت في كل أداة. وبالموضع الأمثل للرجوع إليها عند الحاجة أول
هذه الأدوات حسب حطة التقسيم المقترحة جا. هي دفاتر التسجيل
(قائمة الأدوات ١) لموضوعات الرسائل عند الموافقة عليها لأول
أمر. من السلطات الأكاديمية المسؤولة بالمكتب والجامعة. ويأتي
بعدها في الترتيب دفاتر التسجيل (قائمة الأدوات ٢) للأطروحات
ذاتها، عند إيداعها بالمكتبة المركزية للجامعة، تطبيقاً للأئمة التي
تتطلب هذا الإيداع وتسير الأدوات السابقة معنصرى الرسمية
والإدارية. وهما من خير المصادر لصباح أعلى درجة من التغطية
عم فصولهما بالنسبة لدقة البيانات البيوجرافية واكتناها

ثم يأتي في المصادر الأسلية بعد عاشق - الفهارس لبقائه
(قائمة الأدوات - ٣) التي أعدها المتخصصون في الملكية المركزية -
محمود الذي دخل إليها من أنطروحات الجامعة - وفي بعدها ويصلي
البرية في التعزية وفي الاستخدام - الأنطروحات (قائمة
الأدوات - ٤) دها نماء والموصوعة على زهورها ملكه وشير
هاتان الأداتان يقتصرى القصة والملاحظة الفطلة - وهما من حيز
الصاحرين يشار إليهما في درجة من عدة المعلومات الشيوجرافية - والإباحة
الكاملة للاستخدام والاستفادة القليلة

ثم جاءت كلية الآداب ذاتها في عام ١٩٦٧ ، أي بعد عشر سنوات مضت على ظهور الأداتين السابقتين ، سجل ووقش خلالها عدد غير قليل من الأطروحات في قسم اللغة العربية وفي غيره من الأقسام ، فأصدرت أداتين تحريريتين خاصتين بها وحدها ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٧) لحصر الرسائل العلمية ، لدرجتي الماجستير والدكتوراه ، التي قدمت إلى الكلية في الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) ، فهي بذلك تنمى عن الأداة التي أصدرتها الجامعة من قبل عام ١٩٥٨ . بالنسبة لكلية الآداب وحدها دون كلية دار العلوم وثانيهما (قائمة الأدوات : ٨) عبارة عن دليل ، لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في كل الأقسام بما فيها قسم اللغة العربية ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٧ . وقد أثبت الاختيار الميداني هاتين الأداتين أنها مما وعلى الأفراد ، يتصانر بيانات بيولوجرافية وبعض التعطيات التي لم تكن متاحة في الأدوات الأربعة بالمصدر الأساسي ، ولا في الأداتين المشار إليهما أعلاه في المصدر شبه الأساسي هنا . ولكن الأداتين (قائمة الأدوات : ٧ ، ٨) على أية حال قاصرتان عن إعطاء كل التعطيات أو البيانات البيولوجرافية المطلوبة

وعادت الجامعة عام ١٩٦٩ ، بعد إنشاء منصب نائب رئيس الجامعة لشئون الدراسات العليا ، فأصدرت أداتين جديدتين من الأدوات شبه الرسمية ، أولاهما (قائمة الأدوات : ٩) عبارة عن «ملخصات الرسائل» التي قدمت ووقشت خلال العام الجامعي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ في كليات الجامعة وأقسامها بما فيها كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

وثانيهما (قائمة الأدوات : ١٠) عبارة عن دليل ، لحصر الموضوعات المسجلة للبحث آنذاك في الجامعة كلها ، ولكنها لم تقدم بعد للمناقشة عام ١٩٦٩ . وكان المتوقع أن يتم التجديد والإضافة لهاتين الأداتين ، بصورة دورية في السنوات التالية لأول صدرهما . ولكن الذي تم هو صدور العدد الثاني فقط من «ملخصات الرسائل» ، لتعطيه ماقدم ووقش في العام الجامعي ١٩٧٠ / ١٩٧١ ، ثم توقفت هذه الأداة تماما ولم يصدر منها شيء حتى عام ١٩٨٢ . وقد أثبت الاختيار الميداني للأداة الثانية هباء دليل ، أنها تشمل على أخطاء غير قليلة في تعطياتها وفي بياناتها ، أما الأداة الأولى «ملخصات» ، فإنها ذات فائدة كبيرة بالنسبة لمحتواها لتعطي ، ولكن تعطياتها غير كاملة ، فلم يلجأ بها حوالي (١٥ ٪) إلى (٢٠ ٪) من الرسائل التي قدمت خلال فترة التعطية هذا لإصداره إلى أن ما فيها لا يعتري على البيانات البيولوجرافية للمادة . التي يتطلبها البسيط الكامل التدقيق

المصادر الثانوية وأدواتها

تتميز المصادر الأساسية وشبه الأساسية نظرا ، بطور درجتها البيولوجرافية بالنسبة للتعطيات والبيانات التي تقدمها . لأنها أقرب بمصادر إلى المواد التي يراد حصرها وتصنيفها ، وكان من الممكن

الاحتواء بها في هذه الدراسة البيولوجرافية ، ولكن الجهات التي تولت مسؤولية الأدوات العشرة السابقة ، في هاتين الفئتين بالنسبة للأطروحات المقدمة إلى جامعة القاهرة ، غلب عليها الخاطب الإداري الرسمي في أكثر الأدوات ، وانضدت في الوقت نفسه للطلبات العبة لأعمال البسط البيولوجرافي السليم في كل من التعطية والبيانات

ومن هنا فإن المصنعة النهائية لكل الأدوات التي اخترعت وهي كل الموجود في الفئتين السابقتين ، قد أخذت منها نسبة لا تقص عن (١٠ ٪) من الرسائل والأطروحات . في تخصص اللغة العربية ودها وقدها بكلية الآداب ودار العلوم . وأغلب الظن أن هذه النسبة تنسحب على بقية التخصصات والكليات كذلك ، ومن هنا فقد كانت الأدوات في المصادر الثانوية وهي التي تقدمها في الفترات التالية ، هي الوسيلة لمعرفة هذه الأطروحات المتقدمة ولاستدراك بياناتها

للمصادر الثانوية للأطروحات بجامعة القاهرة . أدوات حصر لم تصدر عن جامعة القاهرة بأي مستوى من المستويات ، كما أنها لا تغطي الرسائل بجامعة القاهرة وحدها ، إذ بيولوجرافيات ، قطافية أو شاملة ، للأطروحات ، المقدمة إلى الجامعات المصرية الحديثة كلها أو بعضها ، وحدها أو مع غيرها من الجامعات بالخارج . قام بها أفراد أو جهات من غير مطلق رسمي ولا شبه رسمي ولكنها صدرت لدرجتي فية أو تجارية أو لها مما . وأقدم الأدوات في هذه الفئة (قائمة الأدوات : ١١) ظهرت في أكتوبر ١٩٦٤ ، لحصر الرسائل في تخصصات كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاثة الأقدم (القاهرة والإسكندرية وعين شمس) ، منذ بداية هذه التخصصات حسب الإمكانيات التي اتاحت لأصحاب الأداة حتى وقت صدورها . وثانيها (قائمة الأدوات : ١٢) ظهرت عام ١٩٧٥ ، ولكنها تغطي الأطروحات المقدمة إلى الجامعات المصرية الثلاثة الأقدم خلال الأعوام (١٩٤٠ - ١٩٥٦) فقط في كل التخصصات بما فيها اللغة العربية وأدبها وقدها ، ولأنها (قائمة الأدوات : ١٣) عبارة عن قسم خاص لحصر أطروحات (الإنسانيات) من بيولوجرافية شاملة لم تصدر بقية أقسامها ومن تصدر ، ويغطي هذا القسم الرسائل المقدمة إلى كل الجامعات بمصر خلال الفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ، وتدخل كلية الآداب ودار العلوم بجامعة القاهرة في نطاق هذا القسم . وهناك أداة أخرى في هذه المجموعة (قائمة الأدوات : ١٤) تشبه سابقتها من عدة وجوه ، أهمها أنها صادرة عن جهة واحدة (مركز لأهرام للتعليم والميكرومتر) . ويغطيان تخصصات متدع واحد هو «لإنسانيات» وتتناز الأخير ماها توسع في التعطية أمكانه لأب تمتد خارج الجامعات التي في مصر وفي التعطية الزمانية لأنها تصل إلى مشارف

١٩٨٠

وقد كان من المتوقع أن الأداتين الثالثة والرابعة هنا مما أو إحداهما على الأقل . باعتبار أنها مما أوسع الأدوات في المصادر

الأوروبية الحديثة. بل إن الباحث وجد أثناء العمل الميداني، الخاص بمشروع شوق وحافظ لمهرجان أكتوبر ١٩٨٢، بعض القالات في مجلة «طبيك الخاص». وقد انتزعت العلييب الذي أعد هذه المقالة في عام ١٩٧٨، أن جريدة «الجهاد» نشرت يوم وفاة شوق، تفاصيل دقيقة عن الساعات الأخيرة والعشرين الأخيرة في حياته، وكان الشاعر قد رار مقر الجريدة، وتحدث مع صاحبها (الأستاذ / توفيق دياب) في نفس الليلة التي توفي فيها. رأى هذا الطبيب أن ينفع بهذه التفاصيل، فأخذها أساساً لتفسيرات العلية التي تلازم مع ما كان معروفًا من الصفات الجسمانية لشوق، لشرح تكنولوجياً -الكيفية التي مات بها شوق-. وهكذا كتب دراسة طبية فريدة عن رجل، يتوحد كل الباحثين عنه والمهتمين بدراسته، أن يجدوا للوثائق الصلة به، في المصادر الأدبية أو التاريخية أو الإسلامية، دون أن يخطر بذهن أي منهم أن يبحث عنه في مصادر طبية أو تكنولوجية. ومن الممكن أن يكون ذلك هو نفس المؤلف بالنسبة لحافظ.

لم يكن من المتوقع على أي حال، أن يجد الباحث في هذه المصادر البعيدة عن الشعر والأدب، شيئاً كثيراً يكافئ الجهود الكبيرة، التي يبذل أن يبلل، في استقرائها ومسحها ببيوجرافيا. ومن هنا كان من اللازم الاكتفاء في استقراء التخصصات الأكاديمية، التي ينطبق الرصيد لكل للأطروحات بجامعة القاهرة، على الأطروحات التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، لحوائى حسين حامداً أويزيد، وعلى الأطروحات التي قدمت إلى كلية دار العلوم، منذ انضمامها إلى الجامعة في منتصف الأربعينيات، لحوائى ثلاثة عقود أويزيد، ولا سيما أقسام الأدب والبلاغة والنقد فيها بخاصة.

أداة الأسس في البحث البيوجرافي :

حينما تعدد المصادر والأدوات البيوجرافية بالنسبة لإحدى الدراسات، فإن اللازم أن يبدأ الباحث بأوسعها تغطية وأغلاها درجة وسعوب ما فيها، ثم يستكمل ما يكون قد أفلتت من أداة الأسس هذه، فيرجع في عمليات استكثاله إلى المصادر والأدوات الأخرى. وقد نطقت تنفيذ هذه القاعدة مع «دفتر التسجيل» لموضوعات الرسائل في كلية الآداب وفي كلية دار العلوم، مع أن هذه الدفاتر هي الأكثر تغطية والأعلى درجة، وذلك لتضيق بعض هذه الدفاتر ونزق بعضها الآخر كما سبق بيان ذلك، ولأنها لم تكن متاحة للباحث وفقاً كافياً لاستيعاب محتوياتها. وبكفا على أية حال كانت مفيدة في بعض البيانات، عند تحقيق جزية معينة أو ياد خاص، فشلت المصادر والأدوات الأخرى في إتاحتها أو التحقق من

كما أن الترتيب التاريخي حسب وقت الوجود، في «دفتر التسجيل» للأطروحات ذاتها، وهي الأداة التالية في سعة التغطية وعلو الدرجة البيوجرافية، جعل من الصعب حصر الأطروحات

الثانوية تغطية، من حيث الفترة الزمنية ومن حيث عدد الجامعات، يمكن أن تنطبق بالنسبة للغة العربية وأدبها ونقدتها، وهو التخصص الذي يهتم في هذه الدراسة، عن الأداتين الأولى والثانية في هذه المصادر الثانوية. ولكن الاختيار الميداني لهذا العرض، كما سيلي في (أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر)، أثبت عدم صحته في أي منها ولا سيما هذه الأداة الصادرة عام ١٩٨٠، فإن كل ما تحويه هو بالتبسيط (١٣١٢) رسالة، موزعة كما يلي :

(١١٣٨) أطروحة مقدمة إلى الجامعات المصرية في تخصصات لسانيات جميعها.

(١١٣٩) أطروحة مقدمة إلى جامعات العراق والكويت والأردن في خمس التخصصات.

(٣٨) أطروحة مقدمة إلى جامعات أوروبية أو أمريكية.

ونصيب جامعة القاهرة في أطروحات هذه الأداة الأحدث هو (٢٢١) أطروحة في كل التخصصات الإنسانية بها، ونصيب اللغة العربية وأدبها ونقدتها في ذلك هو (١٢٢) رسالة، وهو لا يزيد عن حوالي ١٠٪ من العدد الفعلي الذي يمكن أن يمثل رصيدها بجامعة القاهرة في هذا التخصص، منذ البدايات الأولى حتى عام ١٩٨٥م ومع أن الأداة الثالثة هنا كانت أحسن بكثير من أدلة ١٩٨٠، لأنها غطت ٨٠٪ لا يقل عن ٨٠٪ من رصيدها جامعة القاهرة في هذا التخصص، فقد فاتتها مثلاً (٣) رسائل من (٢٤) رسالة كان يجب أن تشمل عليها. فهذا الرقم (٢٤) يمثل ما جاء فيها وهو (٢١) رسالة بالإضافة إلى ما فاتتها وهو مذكور في الأدوات التي سبقتها، ومعنى ذلك أن التغطية بها للأطروحات عن الشاعرين تبلغ حوالي ٨٧٪.

ومن هنا فقد امتدت للقول البيوجرافية السابقة عن الأدوات الأساسية وشبه الأساسية إلى الأدوات الثانوية هنا، وهي أن أي أداة واحدة أو حتى فئة واحدة، لا تكفي وحدها في هذه الدراسة، مهما كانت السعة المبرضة في تغطيتها، ومهما كان الملر نظري لها في الدرجة البيوجرافية. كما أن الأداة المحدودة سبياً في تغطيتها قد يكون فيها وحدها البيان أو التغطية التي يمتدحها كل الأدوات الأخرى. ويبدو أن هذه القول الفريدة المتأخرة تأخذ مكانها بصفة خاصة، في البيانات التي لم تنضج فيها بعد الأسس والممارسات الفنية لأعمال الضغط البيوجرافي، كما هو الحال في الأدوات البيوجرافية للأطروحات والرسائل خاصة، ولكل أوجه العلوم والفكر عامة، في مصر وفي غيرها من البلاد النامية.

أطروحات اللغة العربية وأدبها في المصادر :

من الممكن من الناحية النظرية على الأقل، أن يلتقي ذكر شوق في بعض التخصصات غير الأدب العربي تاريخياً وقديماً، مثل الدراسات الإسلامية، أو التاريخ الحديث، أو حتى اللغات

انقسمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وإلى كلية دار العلوم في هذه الدفاتر ، إلا أن مراجعة محتوياتها جميعاً وهي تبلغ حوالي ٤٠٠٠ تسجيلية ، لأن أطروحات الآداب ودار العلوم متأثرة عبر هذه التغيرات ، من بدايتها عام ١٩٦٠ حتى الوقت الحالي ١٩٨٢ . ومع ذلك فقد كان من الضروري في حالات معينة اللجوء إلى هذه الدفاتر ، ومحاولة استخلاصها للتأكد من بيانات جريئة معينة . يمكن تحديد موقعها في الدفاتر ببعض الفرائض التاريخية أو الإدارية

ومن هنا فإن «المهارس البطافية» بعامة ، وهي الثالثة في الترتيب من حيث التغطية وعطو الدرجة البيوجرافية ، ولتعد هذه المهارس خاصة وهو مهرس الكليات والأقسام ، أصبح هو المرشح الأول ليكون «أداة الأساس» في البحث البيوجرافي هنا ، من الأطروحات والرسائل المتصلة بشوق في جامعة القاهرة . هذه الأداة (قائمة الأدوات : ٣) رغم ما لبثت في عدة تجارب أن محتوياتها من الرسائل أقل نسبياً من محتويات دفاتر التسجيل للأطروحات ودفاتر التسجيل لموضوعات البحث السابقين ، فإنها - كأداة واحدة بين حوالي ١٤ أداة تغطي هذا المجال - تعد أوسعها تغطية وأكثرها مرونة في الاستخدام والاستفادة

وقد بدأ البحث بتقدير عدد الرسائل في المجلد الذي وقع عليها الاختيار وما قسم اللغة العربية بكلية الآداب وكلية دار العلوم بكل أقسامها . وأمكن حصر بطاقات المهرس هاتين الجهتين في بضع حوالى (٦٠٠) بطاقة لكلية دار العلوم . وحول (٦٥٠) بطاقة لقسم اللغة العربية بكلية الآداب . والمصنوعات استخلاص حوالى (١٢٥٠) رسالة للمجستير أو الدكتوراه تم إنجازها في هاتين الجهتين . منذ البدايات الأولى لكل منهما حتى عام ١٩٨٢ ، مع احتمالات كبيرة لاختفاء بعض ما يمثل المرحلة الأولى في كل منهما .

كانت حوانات الأطروحات في البطاقات كاملة ، لتقدير حالة الأشرطة بالشاعرين وشعرهما . واستخرج على هذا الأساس حوالى (٨٠) بطاقة ، نصفها تقريباً لكلية دار العلوم ، والنصف الثاني لقسم اللغة العربية في كلية الآداب . وكانت تقدم رسالة بمثابة وثيقة في بطاقات لدرجة الماجستير في عام ١٩٥٠ (الشعر والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شمس) ، أما أحدثها رسالة ماجستير أيضاً في عام ١٩٨٠ (شبل في الأدب العربي في مصر / جيهان صفوت رموف) . وكانت مؤشرات الدلالة في العناوين متفاوتة . أعلاه الدلالة اليبينية الكاملة وكان ذلك في بطاقة واحدة (أحمد شوقي ناز / إبراهيم حسين الفيومي) ، وأوسطها الدلالة الاحتمالية الغالبة مثل (الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر / حابر أحمد عصم) ، وأدناها الدلالة الاحتمالية الضعيفة مثل (شبل في الأدب العربي في مصر / جهاد صفوت رزوف) . وقد غرر أحسن كل الأطروحات في الدلائل الأولى والثانية ، أما في الدلالة الثالثة فقد اكتفى بعبارة محدودة لتقبل هذه الفئة دون استيعابها . وتم تخصيص بطاقات على هذا الأساس إلى (٤٠) بطاقة

وعند طلب الأطروحات الممثلة في هذه البطاقات الأربعة ، للاطلاع على محتويات كل أطروحة وتحليل ما فيها من شاعرين ، كانت النتيجة ما يلي

- ١ : أطروحة واحدة غير موجودة على الرموف ، وهي (الشعر والسياسة في مصر الحديثة / عبد المنعم شمس) وأغلب النص فيها ضايع .
- ٢ : أطروحات أحريان كانت إحداهما في التصوير والثانية في التحليل
- ١٤ : أربع عشرة أطروحة تبين أن محتوياتها لا تشمل على ذكر شوق أو حافه
- ٢٢ : اثنتان وعشرون أطروحة ذكر فيها أحد الشاعرين أو كلاهما بصفة أساسية أو عرصة
- ١ : أطروحة واحدة مخصصة لشوق رموف

والأطروحات الـ (٢٣) في المصنف الأخيرين مع (٢) أطروحتين أخيراً من «الأدوات التكميلية» مجموع (٢٥) معروضة معاً ، ومخصصة حسب محتوياتها إلى ست فئات في القسم الثاني من الدراسة (أطروحات الأدب العربي والشاعران) .

الأدوات التكميلية في البحث البيوجرافي

الأداة الرابعة - كان المقصود من الناحية النظرية على الأقل ، أن يكون هناك تطابق تام بين المهرس البطال (الأداة الثالثة) ، وهو الأداة التي اعتُمدت أساساً لبحث البيوجرافي في هذه الدراسة ، وبين «الأطروحات» الممثلة في هذا المهرس على رموف للفتيات بالكتابة ، وهي الأداة (قائمة الأدوات : ٤٠) التي اعتُمدت معها للمراجعة ، وتردوجان معاً في القيمة وفي الدرجة . وعند اختيار هذا المهرس في بطاقات العمل الـ (٤٠) التي اختيرت للبحث ، تبين أن بعض الأطروحات قد تكون ممثلة في المهرس بطاقة ، ولكنها غير موجودة على الرموف لانقطاعها إلى مكان آخر بالكتابة أو لضبابها هائياً . ومن المؤكد أن نسبة الضباب هذه لا تقل عن ٢٥٪ ، وهي كثيرة في الأطروحات التي مضى على تقديمها عشرون عاماً أو أكثر . أما نسبة الانتقال إلى مكان آخر لمدة قد تطول أو تقصر ، فهي لا تقل عن ٥٪ . وتكثر في الأطروحات الحديثة نسبياً ، التي تروى للتصوير للنصر (ميكروغيلم) أو لتجديد بعد ذلك . والنتيجة النهائية على أية حال لاستخدام هذه الأداة ، هي أن ثلاث أطروحات (٧٥٪) لم يمكن الإطلاع عليها في المكتبة ، بالنسبة لهذه الدراسة البيوجرافية من حاض وشوق في أطروحات الجامعة . ومن المحتمل جداً أن هذه النسبة نفسها أو أكثر ، ستكون هي النتيجة بالنسبة لدراسات البيوجرافية الأخرى ، التي تعتمد على مقببات الأطروحات بالمكتبة لندرية

لما الأدوات التكميلية الأخرى بعد ذلك . فقد كان من الممكن الاستفادة بأوسعها تغطية وأعلىها درجة . والاستغناء عن تلك التي

١٠ : عشر حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها خمس للتقنيات .

١٠ حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهي (الشعر والسيرة في مصر الحديثة / عبد الحميد شمس - ١٩٥٠) .

٤ : أربع حالات للباحث مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، التان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب (العربية في الشعر العربي / محمد حسن الزيات . - ١٩٤٢ ، المسرح عند شوقي / محمود حامد شوكت . - ١٩٥٠) ، والتان في كلية دار العلوم (تخصص الحيوان في الأدب العربي / محمد عبد الرزاق حبيبة - ١٩٥٠ ، العامل الديني في الشعر الحديث / سعد الدين محمد الجبراوي . - ١٩٥٥) .

تلك الرسائل الأربعة غير ممثلة في الفهرس البطاني وغير موجودة ضمن التقنيات بالمكتبة المركزية للجامعة . كما أن البحث في « دفاتر التسجيل » للأطروحات ذاتها بالمكتبة (قائمة الأدوات : ٢) لم يسفر عن أي شيء بالنسبة لها ، ولكن الرجوع إلى « دفاتر التسجيل » لموضوعات البحث (قائمة الأدوات : ١) هو الذي أكد تسجيل ومناقشة تلك الرسائل ، حسب التاريخ الثابت أمام كل منها في هذه الأداة التكميلية . ولم يستطع الباحث العثور على النسخ الأصلية لهذه الأطروحات ، وكل ما وجدته هو نسخة مطبوعة في شكل كتاب لكل من رسالة « الجبراوي » ورسالة « شوكت » ، فأضاف ذلك إلى الحصة للأخوة من « أداة الأساس » وسبق المجموع الهائي بذلك (٢٥) رسالة . هي التي عرضت مصفحة حسب محتوياتها في القسم التالي من الدراسة (أطروحات الأدب العربي والشاعراء)

الأداة الحادية عشرة - تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٦٤ ، لتنظية الرسائل في كليات الآداب والتجارة والحقوق ، بالجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية وعين شمس) حل (١٤٠) بطاقة تمثل (١٤٠) رسالة للباحثين أو الدكتوراه ، في تخصص اللغة العربية وآدابها . فتملأها رسالة للدكتوراه (ترجمة عربية للشاهنامة في القرن السابع الهجري / عبد الوهاب عزام . - ١٩٣٢) ، ومن أحدثها رسالة للباحثين (أثر دراسات أسلوب القرآن في النقد الأدبي / محمد رطلول سلام زباني - ١٩٦٢) . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر الموان (١٤) بطاقة ، رلى أن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بقينا أو احتمالاً عاباً أو احتمالاً ضعيماً . ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط . بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات « الثانية » التي اختيرت للعمل ، بالحصة التي كانت قد أخذت من « أداة الأساس » السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي

عمل على في هاتين الصفتين ولكن التجارب الكثيرة التي مر بها الباحث في مثل هذه المواقف ، قد أثبتت أخيراً بأن هذا النهج يمكن الأجد به والاعتماد عليه ، حيناً يكون هناك حد أدنى من الاستقرار بيديجرائي ، والاكترام بالمعايير السليمة في إعداد هذه الأدوات ، من جانب القائمين بها والمسؤولين عنها وهو الأمر الذي لم يتوهم بعد في مصر وفي غيرها من البلاد النامية

ومن هنا فقد أصبح من الضروري الرجوع إلى الأدوات التكميلية أدقية جميعاً (من الخامسة حتى الرابعة عشرة) ، وسنعرض هنا على من الفقرات نتائج البحث البيولوجي في كل أداة ، مع ترتيباً على أساس تاريخ الصدور وليس التعليل لكل أداة (لم يتيسر في العنود على أقدم أداة (قائمة الأدوات : ٥) فاستغلت من الدراسة . وحصرها أن الذي يمتد في محتوياتها لا بد أن يوجد في الأداة التالية لها وهي « السادسة » باعتبار أن ذلك الترتيب هو الأدق في بيان القيمة النسبية لكل منها ، من حيث التنظية ومن حيث البيانات

أداة السادسة - تشمل على الأداة التي ظهرت عام ١٩٥٨ ، لتنظية « الرسائل العلمية » لدرجة للباحثين والدكتوراه ، التي قدمت إلى الجامعة خلال خمسين عاماً (١٩٠٨ - ١٩٥٨) في الوحدات موضع اهتماماً بالنسبة لشوق وسائط على (١٥٤) رسالة موزعة حسب (جدول - ٤)

الوحدات / الرسائل	الجامعة الأهلية	قسم لغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير	—	٧٤ (١٩٥٧ - ٣٣)	٢٩ (١٩٥٨ - ٥٠)	١٠٣
دكتوراه	٩ (١٩٣٣ - ١٤)	٤١ (١٩٥٧ - ٣٢)	٧ (١٩٥٧ - ٥٣)	٥٧
المجموع	٩	١١٥	٣٦	١٥٤

(جدول - ٤ : رصيد الرسائل في جامعة القاهرة حتى عام ١٩٥٨)

أقدمها رسالة للدكتوراه من الجامعة الأهلية (تاريخ أبي العلاء امري / طه حسين - ١٩١٤) وأحدثها رسالة للباحثين من كلية دار العلوم (ابن الأثير ومقاييس البلاغة / محمد عبد الرحمن شبيب - ١٩٥٨) وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر الموان (٢٤) بطاقة ، رلى أن الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالشاعرين ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، بقينا أو احتمالاً عاباً أو احتمالاً ضعيماً ، تمت تصفيتها إلى (١٥) بطاقة فقط ، بإسقاط أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات « الخمس عشرة » التي اختيرت للعمل ، بالحصة التي كانت قد أخذت من أداة الأساس السابقة ، وسبق (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي

الأدوات الثامنة والعاشر - تشمل «الأداة الثامنة» التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية للمصوغات المسجلة للبحث بكلية الآداب في ذلك الوقت ولم تقدم بعد للناقشة ، و«الأداة العاشرة» التي ظهرت عام ١٩٦٩ ، لتغطية للمصوغات المسجلة للبحث في المصوغات الأكاديمية بجامعة القاهرة في ذلك الوقت ولم تقدم بعد للناقشة ، على عدد كبير من البطاقات التي تمثل تلك المصوغات . ويكفي بالنسبة لنا هنا عرض صورة عامة لمحتويات «الأداة العاشرة» لأنها أوسع تغطية من المناهج الرسمية ، ولأنها تغطي كلا من الوحدات موضع الاهتمام وهما كلية دار العلوم وقسم اللغة العربية بكلية الآداب

الوحدات المصوغات	قسم لغة العربية بكلية الآداب	كلية دار العلوم	المجموع
ماجستير ٢١١ (١٩٦٧ - ١٩٧٠)	١٥٨ (١٩٦٧ - ١٩٦٩)	٣٦٩	
دكتوراه ٢٦ (١٩٦٧ - ١٩٧٠)	٥٠ (١٩٦٩ - ١٩٦٩)	١٢٦	
المجموع	٢٨٧ موضوعا	١٠٨ موضوعا	٤٩٥

جدول ٥ - المصوغات المسجلة للبحث بجامعة القاهرة حتى عام ١٩٦٩ / ١٩٧٠

يوضح (جدول ٥) محتويات هذه الأدلة في كل من قسم اللغة العربية بكلية الآداب وفي كلية دار العلوم ، وتبلغ الموضوعات المسجلة في كل منها حوالي ٥٠٠ موضوعا - من ألقابها تسجيلا ، موضوعا للماجستير بإشراف الدكتور عبد العزيز الأحمال (ابن حديد بن الصل) / محمد نادر الخندل - (١٩٦٢) في كلية الآداب ، وموضوعا للماجستير أيضا بإشراف الأستاذ عبد السلام محمد هارون (كتاب البيع لابن جني / حسين محمد شرف - ١٩٦٢) في كلية دار العلوم ، أما ألقابها تسجيلا لموضوع للدكتوراه بإشراف الدكتورة نيلة إبراهيم (السحر في كتاب ألف ليلة وليلة / مجدي محمد شمس الدين إبراهيم - ١٩٧٠) في كلية الآداب . وقد استخرج من هذا الرصيد الكبير بمؤشر العنوان (٦٠) تسجيلا ، ولأن الموضوعات التي تمثلها ذات صلة بالناشرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصنيفها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر الطوائف في الفئة الثالثة من الاحتمال

وإذا كان مجموع هذه التسجيلات التي استخرجت للعمل من الأداتين هو (٣٣) تسجيلا ، فإن المصافي منها الذي أخذ للسفارة مع حصيلته «أداة الأساس» السابقة هو (٢٨) تسجيلا فقط ، حيث سبق أن هناك (٥) تسجيلات مشتركة بين أداتيه ١٩٦٧ لكلية الآداب وحدها ، وأداة ١٩٦٩ للجامعة كلها بما فيها الآداب ودار العلوم ومن الجدير بالذكر هنا أن تسجيل للمصوغ لا يعني بالضرورة أن

٥ : خمس حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات .

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأدلة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان سجلتا في «الأداة السادسة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة الحادية عشرة أنها أُنشئت كلية دار العلوم في التغطية التي قامت بها ، إلا أنها مع ذلك تتعرق على «الأداة السادسة» بحوالي (٢٥) رسالة أصافها ، ليست كلها من الإسكندرية وعن شمس ، فبعضها من القاهرة أيضا ولكنها لم تكن ذات صلة بالناشرين .

الأداة السابعة - تشمل الأدلة التي ظهرت عام ١٩٦٧ ، لتغطية الرسائل الجامعية في كلية الآداب بجامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٣٢ - ١٩٦٦) . على (٢١٢) رسالة للماجستير أو للدكتوراه في تخصص اللغة العربية وأدبها وقدمها . ألقابها رسالة للدكتوراه التي أعدها الدكتور عبد الوهاب عزام عام ١٩٣٢ ، ومن ألقابها رسالة للدكتوراه أيضا (الثورة في الشعر الجزائري للعالمين) صالحي صالحي (سفر) - (١٩٦٦) ورسالة للماجستير (مدرسة القديس : الماروني شكري ، العقاد / شيفراي شومري - ١٩٦٣) وقد استخرج منها بمؤشر العنوان (٢٠) بطاقة ، وفي باقي الأطروحات التي تمثلها ذات صلة بالناشرين أو بأحدهما ، على اختلاف الدرجات الثلاثة في هذا المؤشر ، يقينا أو احتمالا غالبا أو احتمالا ضعيفا ، ثم تمت تصنيفها إلى (١٠) بطاقات فقط ، بإسقاط أكثر الطوائف في الفئة الثالثة من الاحتمال

وتبين عند مقارنة هذه البطاقات «العشرة» التي استخرجت للعمل ، بالحصيلته التي كانت قد أُنشئت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٧ : سبع حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المقتنيات

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ولكن الأطروحة تعد مفقودة ، وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : حالتان مسجلتان بهذه الأدلة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسالة «الزيات» ورسالة «شوكت» اللتان سجلتا في «الأداة السادسة» وفي «الأداة الحادية عشرة» أعلاه .

ومن الجدير بالذكر بالنسبة للأداة السابعة هنا أنها تتعرق على الأداتين السابقتين ، في طاق قسم اللغة العربية بكلية الآداب وحده ، بحوالي ١٠٠ رسالة ، ولكن أكثر هذه الزيادة لم يكن للناشرين فيها نصيب .

ذاتها ، لأن الملخص الذي يبلغ صفحتين أو ثلاثة وقد يتجاوز ذلك أحيانا ، يكفي تماما في تحديد محتويات الرسالة بالنسبة للشعري

الأداة الثانية عشرة - تشمل الأداة التي ظهرت عام ١٩٧٥ ملحقا لأداة يلبوجرافية أكبر ، على (١٦٢٦) بطاقة تمثل الأطروحات التي قدمت إلى الجامعات المصرية الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) خلال الفترة (١٩٤٠ - ١٩٥٦) - وقد قُدر أن جامعة القاهرة وحدها حوالى (١٣٧٠) بطاقة ، منها حوالى (١٥٠) بطاقة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها التي قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال تلك الفترة . وقد استخرج من (٢٨) بطاقة ، ولأنها بدلالة مؤشر العنوان ذات صلة بالشعري فربما أحدها ، على اختلاف درجة هذه الدلالة ، يقبى أو احتاليه عالية أو احتالية ضعيفة . ثم تمت تصفيتها إلى (٨) بطاقات فقط ، يضاف أكثر البطاقات في الفئة الثالثة من الاحتمال .

ونبين عند مقارنة هذه البطاقات اللابية التي اختيرت للعمل ، بالمصيلة التي كانت قد أخذت من «أداة الأساس» السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة كما تم شرح ذلك من قبل ، أن هناك ما يلي :

٣ : ثلاث حالات مشتركة بين الأداتين وأطروحاتها ضمن المختبرات بالملكية

١ : حالة واحدة مشتركة بين الأداتين ، ولكن الأطروحة تعد مفقودة وهي رسالة «شمس» السابقة .

٢ : أربع حالات مسجلة بهذه الأداة دون أن تكون بأداة الأساس ، وهي رسائل «الزيات» و«شركت» و«حميدة» و«الجبراي» التي وجدت كلها في «الأداة السادسة» أعلاه ، كما وجدت الأولى والثانية في كل من «الأداة السابعة» و«الأداة الحادية عشرة» أعلاه أيضا .

ومن الجدير بالذكر أن «الأداة الثانية عشرة» هنا ، رغم تغطيتها المحدودة نسبيا (١٩٤٠ - ١٩٥٦) ورغم عدم دقة بعض البيانات الواردة بها ، فإن صدورها متأخرة نسبيا (عام ١٩٧٥) عن أكثر الأدوات الماثلة ، قد جعلها في وضع أكثر ملاءمة للاستفادة من كل الأدوات السابقة ، وسد النقص في تغطيات بعض تلك الأدوات خصوصا الأدوات الحادية عشرة .

الأداتان الثالثة عشرة والرابعة عشرة - صدرت «الأداة الثالثة عشرة» عام ١٩٧٦ ، وصدرت «الأداة الرابعة عشرة» عام ١٩٨٠ ، لتغطية الرسائل الجامعية في قطاع الإنسانيات الذي يدرس فيه تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها ، وهو التخصص الذي وقع عليه الاختيار في هذا البحث البيوجرافي ، بالنسبة لحافظ وشوقي - وإذا كانت أولاهما قد حددت زمن التغطية بالفترة (١٩٢٢ - ١٩٧٤) ومصدر الأطروحات بالجامعات في مصر - فإن ثانيهما لم يحد لتغطيتها أي جدير في الحاسين . وقد تبين عند محاولة تقدير نصيب

أطروحه قد تمت وقدمت للمناقشة ، مكتوب من هذه التسجيلات لا يصل إلى هذه النهاية أبدا . ويسمى أن تؤخذ هذه الملاحظة في الاعتبار عند عرض نتائج المقارنة بين مصيلة عاتين الأداتين مع مصيلة أداة الأساس السابقة ، وتبلغ (٤٠) بطاقة أما النتيجة منها كما يلي

١٢ (٤٣/) : اثنا عشرة حالة لم تظهر بالفهرس البطاني لأطروحات في المكتبة المركزية . وأظن الظن أن أصحابها لم يسموا شعريهم ، منها ثلاث حالات (١١/) مشتركة بين أداة ١٩٦٧ وأداة ١٩٦٩ : ثم سبع حالات (٣٢/) تترد بها أداة ١٩٦٩ . ومن هذه الحالات مثلا موضوع (التصوير شعر شوقي ومدى اتصاله بالبيئة) الذي سجل للطالب علي عبد الحليم علي شافعي عام ١٩٦٨ للحصول على الماجستير من كلية دار العلوم ، وموضوع (قصبة التجديد في الشعر العربي) الذي سجل للطالب فاروق محمد شوشة عام ١٩٦٣ للحصول على درجة الدكتوراه من كلية دار العلوم أيضا

١٣ (٤٦ر٥/) : ثلاث عشرة حالة ظهرت لها البطاقات دون أية صورة وأطروحاتها على الرؤوف .

٢ (٧/) : حالتان ظهرت لها البطاقة بصعوبة ، بسبب أن العنوان للسجل للموضوع قد تغير بعد ذلك عند طباعة الرسالة ونقدتها .

١ (٣٣ر٥/) : حالة واحدة ظهرت لها بطاقة والرسالة في التجديد ومن الجدير بالذكر أن الحالات الـ (١٦) في الفئات الثلاث الأخيرة بهذه النتيجة ، تدخل ضمن مصيلة «أداة الأساس» وهي الـ (٤٠) بطاقة ، التي تبين أن بعضها فعلا قد سجل بالشعري أو أحدها وحده (٢٣) أطروحة ، وبعضها الآخر ليس له صلة فوغير متاح للاطلاع وحده (١٧) أطروحة .

أداة التاسعة - تشمل الأداة التي ظهر منها عددان عامي ١٩٧١ ، ١٩٧٣ ، على ملخصات الرسائل العلمية المقدمة إلى جامعة القاهرة عامي ١٩٦٩ / ١٩٧٠ ، ١٩٧٠ / ١٩٧١ ويوجد بين هذه الملخصات التي تبلغ (٨٠٧) رسالة لكل للوحات الأكاديمية ، حوالى (٥٠) ملحقا تمثل خمسين رسالة قدمت إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب وإلى كلية دار العلوم خلال عتيس العامين المدرسين . وقد استخرج من محتويات هذه الأداة بمؤشر العنوان ومؤشر التخصص (٣) بطاقات تمثل ثلاث رسائل ، لكل منها صلة بشوقي وحافظ على تفاوت يبيها في مقدار ما اقتضه من الرسالة . وعند مقارنة هذه البطاقات الثلاثة بمصيلة «أداة الأساس» السابقة ، تبين أنها جميعا موحودة ضمن البطاقات الـ (٢٣) ذات الصلة بالشعريين في مصيلة «أداة الأساس» التي تبلغ (٤٠) بطاقة

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأداة إذا كانت لم تضع شيئا إلى المصيلة السابقة ، فلها يمكن أن تفي الباحث عن الرجوع إلى الرسالة

أن هذا النظام لثالث ، يتطلب درجات عالية من التنسيق الكامل ، والتابع الزمني الدقيق لصنوبر الأدوات ولتعليماتها ، وهذه مرتبة كانت حتى وقت قريب مجرد موضوع للتفكير الجيوجرافي الأكاديمي المنحصر ، ولكنها بعد استخدام الحاسبات الإلكترونية في الأعمال الجيوجرافية ، أصبحت أمراً يمكن التحصيل بدرجة عالية من الكفاءة والفعالية . وقد تحققت مرحلة الأولى في البلاد المتقدمة صلا

أما العمود (٤) في (جدول - ٦) فيصبح أمام كل أداة ، عدد النطاقات الممنولة للأطروحات في تخصص اللغة العربية وحده فقط . وقد كان من الطبيعي أن يكون «أداة الأساس» هي صاحبة رقم الأكبر . وهو (١٢٥٠) بطاقة . لا يسبقها في ذلك إلا الأداة (١٣) التي تحتوي على (٢٠٠٠) بطاقة والسبب في ذلك أن هذه الأداة الأخيرة تعطي أطروحات التخصص في كل الجامعات المصرية . كما فيها جامعة الأزهر . والجامعة الأمريكية ، والمعاهد المستقلة مثل ومعهد الدراسات العربية العالية ، التابع لجامعة الدول العربية . وصيب جامعة القاهرة في هذه الأداة لا يريد من حوالى (١٠٠٠) بطاقة . باعتبار أن أطروحات جامعة القاهرة تبلغ بصفة عامة حوالى (٥٠٪) من الرصيد القومي كله . وأياً كان الأمر فإن التحصيل الإحصائي للأرقام في هذا العمود ، يؤكد مرة ثانية أو ثالثة ، فساد التخطيط والتنسيق والتكامل ، في تخطيطات الأدوات المصرية التي تضبط هذا النوع الهام من الأوعية . فإذا كان المجموع الكلي للبطاقات الممنولة للأطروحات في هذه الأدوات الثلاثة يبلغ (٤٤٨١) بطاقة ، فإن نصيب جامعة القاهرة في هذه البطاقات يبلغ حوالى (٣٦٠٠) بطاقة ، بينما العدد الحقيقي للبطاقات المعنية يبلغ حوالى (١٣٠٠) بطاقة لو يريد قليلاً . ومعنى ذلك أن هناك (٣٦٠٠ - ١٣٠٠ = ٢٣٠٠) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد لثالث في إعداد البطاقات . وهذا الجهد الصانع يساوى من الناحية النظرية على الأقل ، الجهد الحسابي لإعداد أداة جيوجرافية قيمتها ضعف «أداة الأساس» الخابية ، أى إعداد أداة تغطي عشرات الأقسام من الأطروحات والرسائل الأكاديمية

بل إن إعداد أدوات جيوجرافية دون تخطيط أو تنسيق أو تكامل بينها في الوظائف والخططية ، ليس مجرد صياح جهود في إعداد لا فائدة منه قطعاً ، ولكنه بالإضافة إلى ذلك إضاعة مستمرة للجهد عند البحث من جانب المستخدمين لتلك الأدوات ، في الموعب الكثيرة التي تتطلب البحث ، كما هو الحال بالنسبة لمشروع شوق وسائط . والعمود (٥) في (جدول - ٦) يؤكد هذه المسمة بطريقة أخرى . فمجموع البطاقات التي اختيرت ميدانياً للبحث بعد مراجعة الأدوات الخابية ، تبلغ في مجموعها (٢٧٣) بطاقة ، مع أن العدد الفعلي الصافي لهذه البطاقات كان حوالى (٨٤) بطاقة . ومعنى ذلك أن هناك (٢٧٣ - ٨٤ = ١٨٩) وحدة جهد / بطاقة ، قد ضاعت زيادة على الجهد لثالث في البحث ، وهي نسبة عالية جداً لأنها أكثر من المصنف (٨٤ : ١٨٩ = ١ : ٢.٢٥) . وكذلك الأمر في

وسبق العمود (١) في هذا الجدول أن نحسباً من هذه الأدوات تغطي الأطروحات في التخصص الذي يصنف بجامعة القاهرة وحدها ، والثاني تعطاه في الجامعات الثلاث الأقدم (القاهرة ، والإسكندرية ، وعين شمس) ، وأداة واحدة تعطيه في كل الجامعات المصرية بما فيها جامعة القاهرة التي تنبأ في عدد الدراسة والأدوات الخمس الأولى تنتمي إلى المصادر الرسمية وشبه الرسمية . بينما الأدوات الثلاث الأخيرة تنتمي إلى المصادر الثانوية . وتعدد أدوات الجيوجرافية وتنوعها بالنسبة للمجال الواحد ، أمر مقبول ومرغوب فيه بصفة عامة ، وإذا كان هذا التعدد والتنوع تميذاً لخطوة جيوجرافية وأصبح المعام . تبدأ بالتسوية الفردية للوحدات الأكاديمية ، ثم تمتد إلى المستوى الوطني والقومي والإقليمي والعالمي حيناً تيسر كلها أو بعضها . ولكن التكرار والتعدد للموضوع في العمود (١) هنا ، لم يكن وراءه أى مزج من التخطيط أو التنسيق على أى مستوى

أما العمود (٢) في (جدول - ٦) فيبين أن توسع تغطية زمنية هذه الأدوات تبلغ (٦٩) عاماً . وقد كان من الطبيعي أن «أداة الأساس» هي الوحيدة التي تمتد تغطيتها إلى هذا الحد الأقصى من السعة . وقد تفاوتت الأدوات الأخرى بعدها من عامين انتهى إلى (٥٣) عاماً ، بمتوسط قدره حوالى (٣٣) عاماً للأداة الواحدة . وإذا كان المجموع الكلي للأدوات جميعاً يبلغ (٢٣٦٢) عاماً ، بينما الامتداد الزمني الفعلي لمجال البحث هو (٦٩) عاماً ، فمعنى ذلك أن هناك (٢٦٢ - ٦٩ = ١٩٣) وحدة جهد / تغطية زمنية قد ضاعت زيادة عن الجهد لثالث في التغطية الزمنية لهذا المجال ونسباً هذا التقدير هو الفراض موقف مثالي للبحث الجيوجرافي باستخدام أداة واحدة مثالية أو مجموعة أدوات متكاملة تكون سعتها وتغطيتها الزمنية مساوية لمجال البحث الزمني دون تكرار . وهذا الموقف المثالي نادراً ما يحدث في الواقع ، ولكن الأدوات الجيوجرافية في البلاد المتقدمة تحاول الاقتراب منه ، فتكون نسبة الجهد الصانع إلى لثالث هي (١ : ١) حل أقصى تقدير .

أما هنا فإن نسبة الجهد الصانع إلى لثالث هي (١٩٣ : ٦٩ = ٢.٨ : ١) وهي نسبة عالية جداً ، ولكنها مألوفة في أكثر الأدوات الجيوجرافية بالبلاد النامية .

ويتضمن العمود (٣) في (جدول - ٦) أن هناك ثلاث فئات من البيانات موزعة بين تلك الأدوات ، دون أى تنسيق أو تكامل . فصاغت القيمة الحقيقية لوحود هذه الفئات الثلاثة . أما هذا النوع الثلاثي في وضعه المثالي ، فيؤدي ثلاث وظائف متكاملة : فاليانات لتسجيلية تبادر بموضوعات الأطروحات ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الموضوعات قبل إبحار الأطروحات ذاتها . والبيانات الجيوجرافية الأساسية تبادر بالأطروحات التي تم تقديمها ، فيعرف جمهور الباحثين هذه الأطروحات فور إبحارها . وللحاصلات التي تتطلب بعض الوقت لإعدادها تأتي بعد ذلك ، وقد تنق ، بالنسبة لبعض الباحثين ، عن الرجوع إلى الأطروحات ذاتها . ومن الطبيعي

١٥ /) أعلاه ، أن الأدوات البيولوجرافية للأطروحات في مصر ، لا تحتقد فقط التخطيط والنسيق والتكامل فيها ، وإنما هي في معظمها كذلك مجرد تكرار دون إضافة حقيقية في التنظيم والضرورة في استخدامها جميعاً ليس دائماً لمبدأ التنظيمات الصائمه في بعض الأدوات ، وإنما أساساً لأن البيانات البيولوجرافية بأى أداة حتى «أداة الأساس» هي بيانات ناقصة أو غير صحيحة ، ويمكن المخرج إليها جميعاً وبخطابة سلة هذا النص .

٤ - مجموعة الأطروحات المفتاة ، بالملكية المركزية ، تشمل على (٩٢ /) فقط من الأطروحات الإيجابية للشاعرين . وهناك (٤) أمكن الحصول عليها كمواضع مطبوعة في شكل كتب ، وبقيت من ذلك (٤) صائفة . ومعنى ذلك أن موقف لأطروحات في مصر بالنسبة للبحث البيولوجرافي ليس سهلاً ، فالمصادر المباشرة وهي للفتات غير مكتملة . والأدوات البيولوجرافية بكونها للتنظيم ونقص أو خطأ في المعلومات البيولوجرافية

٥ - أسطر خص بالنسبة للفتيات الملكية المركزية من الأطروحات والرسائل ، وبالنسبة للمهرس البطاني الذي يمثل هذه الأطروحات ، يقع في الفترة التي تسبق عام ١٩٦٠ ، وهو العام الذي بدأ فيه العمل بدفاتر التسجيل الحالية ، وإعداد المهرس البطاني الحالي لها . وقد اختيرت (١٠) أطروحات (انظر القائمة اختيار للفتيات الميكرو) في دليل الدراسة) يقع تاريخ تقديمها في الفترة (١٩٤٢ - ١٩٥٥) ، وهي فترة لا تزيد على أربعة عشر عاماً . وكانت نتيجة البحث عنها في المهرس البطاني والفتيات ما يلي :

- ٥ (٥٠ /) : خمس حالات موجودة بالمهرس البطاني والفتيات
- ١ (٤٠ /) : أربع حالات غير موجودة بالمهرس البطاني ولا في الفتيات
- ١ (١٠ /) : حالة واحدة موجودة بالمهرس البطاني وليست في الفتيات .

أطروحات الأدب العربي والشاعرين

في الأقسام السابقة من الدراسة ، طبق الباحث منهجه البيولوجرافي في البحث ، لتحديد الأطروحات التي تناولت الشاعرين أو أحدهما ، بما قدم إلى جامعة القاهرة في تخصص اللغة العربية وأدبها ونقدتها . وقد خرج من تطبيق هذا منهج الكثير من النتائج والمؤشرات . سواء في التخصص البيولوجرافي نفسه ، أو في التخصص الذي قامت هذه الدراسة لخدمة أصحابه ، وهم مؤرخو الأدب العربي ومقاده ، في التحليل الحاضر وعلى امتداد الأجيال القادمة . وانتهى الباحث بهذا المنهج الذي يطبق للمرة الأولى في اللغة العربية ، إلى تحديد (٢٥) أطروحة للأحستير أو الدكتوراء (انظر قائمة الأطروحات عن الشاعرين ، تبديل للدراسة) قلعت إلى

العمود (٦) بمس الجدول ، فالمجموع الكلي لبطاقات التصنيفية عدد الرجوع إلى الأطروحات ذاتها يبلغ (١٣٠) بطاقة . مع أن العدد الفعلي الوقفي هو (٤٤) بطاقة فقط . ومعنى ذلك أن هناك (١٣٠ - ٤٤ = ٨٦) وحدة جهد / بطاقة ، قد صاغت زيادة على الجهد المثالي في البحث النهائي والمراجعة ، وهي نسبة عالية أيضاً لأنها تبلغ الصعب تقريبا (٤٤ : ٨٦ = ١ : ٢) .

ويبين العمود (٧) في (جدول - ٦) أن البحث في «أداة الأساس» إذا كان قد بدأ في (٤٠) بطاقة عند التصنيف الأول ، فإن كل الأدوات التركيبية لم تصف إلى هذه البداية إلا (٤) بطاقات فقط . وقد جاءت هذه البطاقات الزائدة كلها في «الأداة السادسة» و «الأداة الثامنة عشرة» وكذلك ، وجاءت اثنتان منها في «الأداة السابعة» وفي «الأداة الحادية عشرة» كذلك ، وجاءت بطاقة واحدة في «الأداة الثالثة عشرة» . فإذن هناك (١٢) بطاقة زائدة في «الأداة العاشرة» ، ولكن الاحتمال الأكثر هو أن أصحاب هذه التسجيلات لم يكملوا بحوثهم ، ومن ثم قلبي هناك فلا أطروحات رائدة هل محتويات المهرس البطاني ، وهو «أداة الأساس» بالملكية المركزية . أما بالنسبة للاطلاع على الأطروحات ذاتها ، والتجديد الدقيق لما يحتويه كل أطروحة من الشاعرين أو عن أحدهما ، فقد استطاع الباحث الاطلاع على (٢٣) أطروحة التي تشمل عليها «أداة الأساس» ، في نسخها الأصلية المفتاة بالملكية المركزية للجامعة . وأما الأطروحات الأربعة الزائدة وهي غير موجودة طبعا في ملفات الملكية ، فقد أمكن الاطلاع فقط على اثنتين منها . تصادف أنها ظهرت في شكل مطبوع . وأما كتاب الأمثلة للنتائج والأرقام في العمود (٧) به الجدول ذات دلالات ومؤشرات هامة ، منها

١ - استطاعت «أداة الأساس» وحدها في هذا البحث . بيولوجرافي أن تقدم حوال (٩١ /) من بطاقات بحث البداية ، كما أن البطاقات الإيجابية للشاعرين فيها وحدها بلغ أكثر من (٨٥ /) . أما الأدوات المسبقة التركيبية فكل ما أضافه معاً في بطاقات البداية هو (٩ /) وفي البطاقات الإيجابية (١٥ /) وهذه البطاقات الزائدة لأربعة تمثل أطروحات تعود إلى عام (١٩٥٥) أو ما قبله ، وهي الفترة التي سبقت إعداد «دفاتر التسجيل» و«المهرس البطاني» بالملكية المركزية .

٢ - اثنان من الأدوات (الأساس والسادسة) تشتملان وحدهما على (٢٧) بطاقة إيجابية للشاعرين ، ولم تصف الأدوات البقية التالية أي بطاقة جديدة إلى هذا الرصيد المبدئي . ولو كان قانون (برادفورد - ريب) ينطبق على البحث البيولوجرافي في هذه الدراسة ، لكان من المرجح أن تشتمل أربعة من هذه الأدوات معاً ، على (٢٧) بطاقة إيجابية أخرى للشاعرين ، باعتبار أن كل مربي هندسية في الأدوات ، تشتمل على عدد مساوٍ من البطاقات

٣ - تؤكد مدبرته المتابعة بين قانون (برادفورد - ريب) و«نتائج في هذه الدراسة» وكذلك النسب (٩١ / ٩٠ ، ٨٥ / ٨٤)

لروايات الخاصة ، على تنوع هذه الروايات وتفاوتها في الأعداد . ولست أدعي أن ذلك التصنيف وهذا الترتيب اللذين تم تطبيقهما ، هما خير ما يمكن الوصول إليه لتحقيق الغاية المرجوة . بيد أنني لست بعدة محاولات كان لكل منها إيجابياتها وسلبياتها ، ثم استقر الرأي على المحاولة التي نقدمها الآن ، ليس لأنها تخلو من السيئات ، ولكن لأن سلبياتها كانت أقل قدر ممكن في كل المحاولات التي مارستها . أما هذه الفئات وترتيبها وعدد الأطروحات في كل منها فبإيه كما يلي :

- الأولى - الشعر الحديث بعامة : ٨ أطروحات
الثانية - الشعر الحديث والمرح ٩ أطروحات
الثالثة - الشعر الحديث والقصة والأسطورة : ١٠ أطروحات
الرابعة - الشعر الحديث والقومية والدين : ٤ أطروحات
الخامسة - الشعر الحديث والطبيعة والغزل : ٢ أطروحات
السادسة - النثر شعر شوق : ١ أطروحة واحدة

الشعر الحديث بعامة :

هناك ثمان أطروحات ، خمس لدرجة الماجستير وثلاث لدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى الجامعة خلال الفترة (١٩٥٧ - ١٩٨٠) ، اثنان منها في كلية دار العلوم وست في قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، وتتاول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من بعض زواياه العامة . ولم تخصص أي منها بعنوانها لأي من الشعراء ، وإنما جاء ذكرها معاً أو ذكر شوق وحده في بعضها بصورة أساسية ، باعتبار أن شعرها يمثل ركنا حاما في الزاوية التي عرج الشعر الحديث من خلالها ، وقد يكون في بعضها الآخر ، إما جاء الذكر عرضاً في أحد الفصول أو الأبواب ، استشهدا بشعر أي منها أو تمهيدا للموضوع الأساسي في الأطروحة :

١ - رسالة الماجستير (١٩٥٧) عن « التطور والتجديد في الشعر لقصري الحديث » التي تبلغ (٤٠٧) ورقة ، تتاول في الفصل الأول من الباب الثاني بها ، المدرسة التقليدية في الشعر ، وتذكر المؤثرات العامة على الشعر ، وأثرها على معالجة الشعراء لشعرهم ، وموقفهم من وسائل التعبير . ويأتي ذكر شوق وحافظ عرضاً ضمن شعراء هذه المدرسة ، ويستشهد الباحث بشق من شعرهما لتأكيد مقولات في هذا الفصل (قائمة الأطروحات : ١)

٢ - رسالة الماجستير (١٩٦٤) عن « أثر الشعر المترجم في حركة التجديد في الشعر العربي الحديث بين الحريين » التي تبلغ حوالي (٣٠٠) ورقة ، تتاول في الفصل الثاني من الباب الأول بها أيضاً ، حركة الترجمة وعلاقتها بالترجمة الشعرية ، وقد قسم الباحث هذه الحركة إلى أربع مدارس ، هي : مدرسة التجديد الأولى ، ومدرسة الديوان ، ومدرسة أبولو ، ومدرسة المهجر . وقد جاء شوق وحافظ ومطران كممثلين للمدرسة الأولى ، في حوالي ١٦ صفحة من الأطروحة التي لم ترقم نواحيها (قائمة الأطروحات : ٢)

الجامعة في الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) . وكانت هي المحصلة الإيجابية بالنسبة لذكر الشعراء أو أحدهما في كل منها على تفاوت نصيب كل منها في هذا الذكر ، وكان القدر الأكبر لشوق ، وعلى الخصوص في الأطروحات ذاتها بالنسبة لهذا الذكر . فكانت اثنان منها فقط مخصصتين لشوق بالمعنى في كل منها ، أما بقية الأطروحات فقد لمحتوى على فصل أو فصول أساسية مخصصة للشعراء أو لأحدهم ، وقد تتناولها بصورة عرضية في سياق المناقشة الأساسية قصبة نقدية أو لموضوع عام .

وقد رأى الباحث أنه من الضروري في عتاق هذه الدراسة : أن يعرض نتائج الاطلاع على هذه الأطروحات باختيارها المحصلة النهائية لدراسته . وقبل الدخول في تفاصيل هذا القسم الختامي للدراسة ، أرى أنه من الضروري التعرض لتقنين في غاية الأهمية من الناحية المنهجية ، بالنسبة للملاحة التي أريد بناءها بين تخصص الدراسات البيولوجرافية في جانب ، وتخصص الأدب العربي تاريخياً ونقداً في الجانب الآخر . أما النقطة الأولى فهي طبيعة الأسلوب ونوع تناول اللذين يلزم بهما البيولوجرافي عندما يعرض عتقات هذه الأطروحات الداخلية في تخصص اللغة العربية . وقد رأيت أنه بالرغم من خطيائي الخاصة في الأدب العربي تاريخياً ونقداً ، أن يكون العرض محايداً تماماً من إعطاء أي قيمة نقدية للشعري الذي تتضمنه الأطروحة ، وأن استشر هذه الخلفيات فقط في التمييز بدقة بين المسائل والقضايا المتشابكة ضمن هذه العتقات بالموضوع.

وأما النقطة الثانية فلها تتصل بالترتيب الذي ينبغي أن تعرض تلك الأطروحات على أساسه واحدة واحدة . وقد كان من الممكن بيولوجرافياً على الأقل ، أن أقسمها في البداية إلى مجموعتين كبيرتين ، إما على أساس المستوى باداً بأطروحات الماجستير ثم أطروحات الدكتوراه أو العكس ، وإما على أساس للمعهد ، باداً بكلية الآداب ثم كلية دار العلوم أو العكس . وفي كل الاحتمالات السابقة ، يكون الترتيب الداخلي في كل مجموعة حسب تاريخ المناقشة أو التسجيل أو أيدياً حسب أسماء الباحثين . بل كان من الممكن وضع الأطروحات جميعاً في ترتيب واحد ، أيدياً بأسماء الباحثين أو تاريخياً حسب عام التسجيل أو عام المناقشة . وقد رأيت أن أبا من الطرق السابقة ، هو في جوهره ترتيب بعيد عن الموضوعات التي تعالجها تلك الأطروحات ، كما أن الترتيب التاريخي على الرغم من أهميته الخاصة ، لبيولوجرافيين ولقرن في الأدب وقاده كذلك ، إلا أنه قد لا يكون مرجحاً بالنسبة لقراء الدراسة ، الذين يطلعون إلى الرؤية الموضوعية الخاصة

ومن هنا فقد رأيت أن أقوم بتصنيف هذه الأطروحات ، إلى عدد من الفئات لتجانس في المحتوى الموضوعي بقدر الإمكان ، على الرغم من التشابك الشديد في هذا الجانب . ثم كان من الضروري كذلك أن ترتب هذه الفئات ، بحيث يتطابق بقوله التخصصيون في الأدب العربي بعامة وال شعر الحديث عتامة ، مبتدأ بالفتة العامة الأكثر عدداً ، ومنتها إلى الفتة القريبة الأقل عدداً وبينها الفئات ذوات

٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن « الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر » التي تبلغ حوالي (٥٨٠) ورقة ، تناول في الفصل الثاني من الباب الثاني ، طبيعة الصورة الفنية في الشعر التقليدي ، واستشهد الباحث في أثناء هذا الفصل بشيء من شعر شوقي وحافظ ، أما في الفصل الثالث من هذا الباب ، فقد خصصه الباحث لمعالجة « أسبقا الصورة الفنية في الشعر التقليدي » وجاء فيه :
البناء الحرفي مبتلا في شعر حافظ (ورقة ٢٠٤ - ٢١٢) ، والبناء الزخرفي مبتلا في شعر شوقي (ورقة ٢١٢ - ٢٢٣) على التوالي (قائمة الأطروحات : ٣)

٤ - رسالة الماجستير (١٩٦٩) عن « الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر » تبلغ حوالي (١٨٠) ورقة ، قد ذكرت في نطاق هذه الزاوية على : الرصعي ، والمولحي ، والمصر حبيب ، والبارودي . وقد جاء ذكر شوقي وحافظ عرضا في هذا النطاق ، في الاستشهاد بأبيات من شعرهما ، تأييدا من الباحث للمقولات التي عرضها في هذه الداعية . وقد عاد الباحث (الدكتور جابر أحمد عصفور) بعد سنوات ، فاستمر المتابع النظرية للصورة الفنية التي يمثل أسبقا أحد جانبيها ، ورجع إلى التراث العربي يابسا في مصادره النقدية المتعددة عن هذه الصورة الفنية ، فنشرت له « دار الثقافة » بالقاهرة عام (١٩٧٤) كتابا بعنوان « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » في (٤٩١) صفحة ، وقد كان في الأصل رسالة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ٤) .

٥ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن « تأثير الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى نهاية الحرب العالمية الثانية » التي تبلغ حوالي (٣٩٠) ورقة ، تناول في « الفصل الأول » البقعة العامة وأنسابا في الجانب السياسي والثقافي ، ويختم هذا الفصل بالحديث عن خصائص الشعر المصري قبل الشعراء المحدثين : فيتحدث عن شعراء البحث الذين اتبعوا البارودي ، فهم من كانت ثقافته عربية محضة ، ويدخل في هذه الفئة حافظ إبراهيم ، ومحمد عبد المطلب ، وأحمد محرم ، والرافعي . ومنهم من كانت ثقافتهم عربية مختلطة بالثقافة الأوروبية الحديثة ، ولكنهم تمسكوا بتقاعهم العربية . ومنهم : أسعد شوقي ، وإسماعيل صبرى ، وعزيز أباظة . وإذا كان حديث الباحث عن شوقي قد استغرق ورقتين أو ثلاثا (ورقة ١٦ - ١٨) فلم يشجاره حديثه عن حافظ إبراهيم قبل ذلك نصف ورقة (قائمة الأطروحات : ٥) .

٦ - رسالة الماجستير (١٩٦٤) عن « مقامه التجديد في نقد العقاد لشعر وأثرها في النقد والشعر » التي تبلغ أكثر من (٨٠٠) ورقة ، تناول في الفصل الأول من الباب الأول ، التراث النقدي قبل العقاد ، فيعرض الباحث المحاولة للنهج التي قام بها شوقي في مقدمة « الشوقيات المديحة » عام ١٨٩٨ ، ونقد فيها الشعر العربي حسب المفاهيم التي ارتآها (ورقة ٦٤ - ٦٦) . كما وه الباحث بموقف حافظ إبراهيم وعطته إلى صياح الشعر العربي في الشرق بين

العقل والخيال (ورقة ٧٢ - ٧٣) . ثم عاد الباحث في الفصل الأول من الباب الثالث ، في نطاق للمعرك النقدية للعقاد ، وهو أحد الفصول المهمة في الرسالة ، إلى معركته مع شوقي ونقده له (ورقة ٦٠٦ - ٦١٨) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / عبد الحى دياب) قد استثمر رسالته للماجستير هذه استناراً كاملاً ، فشرتها له دار الشعب بالقاهرة عام (١٩٧١) في كتاب بعنوان « عباس العقاد ناقدا » في (٨٧٣) صفحة ، وفيها الدار القومية للطباعة والنشر عام (١٩٦٥) بنص العيون وعدد الصفحات . ويحذر بالذكر كذلك أن رسالة هذا الباحث للدكتوراه (١٩٦٨) كانت عن العقاد أيضا ، الذي لا يحلو الحديث عنه من ذكر شوقي وحافظ ولو بصفة عرضية (قائمة الأطروحات : ٦) .

٧ - رسالة الدكتوراه (١٩٧١) عن « المعارك الأدبية حول الشعر في مصر من بداية القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية » قصاها ، دلتها ، آثارها ، التي تبلغ أكثر من (٧١٠) ورقة . وتتناول في « الفصل الأول » من الباب الثاني قصة المعارك الأدبية من مطلع القرن إلى معركة الديوان عقب الحرب العالمية الأولى . ويذكر الباحث في هذا الفصل محاولات التجديد عند شوقي وتطورها (ورقة ٨٥ - ٨٩) . وفي « الفصل الثاني » المخصص بحركة الديوان ، يتناول الباحث (ورقة ١٣٩ - ١٤٠) الهجوم الشديد على شوقي وعلى الشعراء المحافظين جسيما ودوافع هذا الهجوم ومردفه . ثم يتناول البحث في « الفصل الثالث » صياغة شوقي بإمارة الشعر أواخر العشرينيات (ورقة ٢١٧ - ٢٢٢) كما يتحدث عن طبيعة العلاقة بين شوقي والعقاد بعد هذه المباشرة (ورقة ٢٣٢ - ٢٣٦) ويتنقل إلى النقد لدى كبة العقاد عن مسرحية « تميز » الشعرية (ورقة ٢٣٦ - ٢٤٣) بعنوان « تميز في الميزان » ويختم هذا الفصل بتوضيح تردد العقاد بين مواصلة الهجوم أو التثبت على جهر رأيه دون التحسك بشككه أيام معركة الديوان (ورقة ٢٤٣ - ٢٤٦) . أما « الفصل الأول » في الباب الثالث فيتناول موقف طه حسين من شوقي (ورقة ٢٦٠ - ٢٦٥) ، كما يتحدث عن إمارة الشعر بعد شوقي ، ودور طه حسين في محاولة عطفها على بعض الشعر ، خارج مصر (ورقة ٢٨٢ - ٢٩١) . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / محمد أبو الأنوار محمد علي) قد عاد إلى رسالته هذه للدكتوراه ، فاستثمر بعض ما فيها حيث نشرت له مكتبة الشباب بالقاهرة عام (١٩٧٦) كتابا بعنوان « قراءة في الشعر العربي الحديث » في (٢٩٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٧) .

٨ - رسالة الماجستير (١٩٨٠) عن « شلى في الأدب العربي في مصر » التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة ، تشتمل على أبواب ومفصول متعددة لمعالجة تأثير هذا الشاعر الإنجليزي على الأدب العربي في مصر ، ومما فصل عن الرومانسية العربية في مصر (ورقة ٥٣ - ٧٠) . وقد جاء في هذا الفصل في غيره ذكر شوقي وحافظ وغيرهم من شعراء المدرسة التقليدية عدة مرات ، في سياق حديث صاحب الرسالة عن مدرسة الديوان ومدرسة أبولو ، باعتبارهما ممثلين لحركة

الرومانسية في مصر، وموقف هاتين المدرستين من شعر شوقي وحافظ وأثرهما. ومن الجدير بالذكر أن صاحبة هذه الرسالة (السيدة / جيهان السادات - جيهان صفوت رموف) قد استمرها استناراً كاملاً، عثرتها لها دار المعارف بالقاهرة عام (١٩٨٢) في كتاب بعنوان «شوقي في الأدب العربي في مصر» في (٤٢٦) صفحة (قائمة الأطروحات : ٨).

الشعر الحديث والمسرح

هناك ست أطروحات - خمس منها لدرجة الدكتوراه وواحدة لدرجة الماجستير قدمت إلى جامعة القاهرة - خلال الفترة (١٩٤٦ - ١٩٨٠) - أربع منها في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث من زاوية حديثة بالنسبة له - وهي زاوية المسرح التي كان شوقي رائداً الأول في الشعر العربي. ومن هنا فإن تقدم هذه الأطروحات وهي للماجستير، كانت محصورة بمواها لشوقي ومسرحه للشعر. أما الأطروحات الخمس الأخرى وكلها للدكتوراه - فقد تناولت موقع شوقي ونصيبه منها - من مجرد ذكره عرضاً أو تمهيداً للحديث عن تحليل الذي جاء بعده - إلى وجود فصل أو أكثر مخصص لروايته الشعرية أو النثرية - وربما جاء ذكر حافظ عرضاً هنا أو هناك.

٩ - رسالة للماجستير (١٩٤٦) عن «المسرح عند شوقي» في حوال (١٥٠) صفحة، وهي واحدة من الرسائل التي لم يشر عليها الباحث في مفتاح المكتبة المركزية للجامعة ولا في ربيع إليها في شكلها ككتاب مطبوع، أصدرته مطبعة المتخصصين والعلماء عام (١٩٤٧) بعنوان «المسرحية في شعر شوقي» - هذه الرسالة هي أقدم الأطروحات التي خرجت بها هذه الدراسة عن الشاعرين - في نصيبه الأطروحات بجامعة القاهرة على الإطلاق. كما أنها الأولى في رسائله المخصصة لشوقي بعنوانها في هذا الرصيد. أما الثانية فقد قبلها الجامعة عام (١٩٧٦). وعلى الرغم من أن موضوع «الشعر العربي الحديث والمسرح» قد أصبح محالاً مستمراً للبحث، منذ خرج شوقي مسرحياته الشعرية على الناس أواخر العشرينيات، وتناوله المؤرخون والنقاد العرب والمشترون، في مصر وفي غيرها من البلاد العربية والأجنبية - فإن هذه الرسالة هي أول أطروحة أكاديمية تناول هذا الموضوع على الإطلاق بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» الذي بشرته دار الفكر للحديث عام (١٩٦٣) في (١٤٦) صفحة. وقد طبعه الناشر طبعة ثالثة بعنوان «الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث» دراسة تاريخية شاملة ومقدرة، عام (١٩٧٠) في (١٧٥) صفحته (قائمة الأطروحات : ٩).

١٠ - رسالة الدكتوراه (١٩٥٤) عن «الأدب المسرحي بمصر وإنشام في العصر الحديث حتى الحرب العظمى الأولى» في حوال (٣٧٥) ورقة + ملحق (٥٦) ورقة - تناول للمسرحيات غير جده عن الإنجليزية - وبنوعية - والمصرية - من المؤرخ - وقد وضع الباحث في الفصل الخاص بالإنشام المؤلفة - هذه مسرحيات -

الثالثة منها (ورقة ٢١٨ - ٢٢٤) هي مسرحية على ملك الكبير لشوقي، في إصدارها الأولى أواخر القرن التاسع عشر ولم يثبت صاحب هذه الرسالة «الدكتور / محمد يوسف نجم» إلا عامين بعد مناقشتها في جامعة القاهرة، حتى ظهر له في بيروت عام (١٩٥٦) كتاب بعنوان «المسرحية في الأدب العربي الحديث» (١٨٤٧ - ١٩١٤) في (٥١١) صفحة، وقد اعتمد فيه على رسالته السابقة للدكتوراه (قائمة الأطروحات : ١٠).

١١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٢) عن «الشكل الدرامي في مسرح عزيز أباظة» - قد وتحليل ومقارنة - في حوال (٦٨٠) ورقة - تناول في الفصل الأول من الباب الثاني، مقارنة بين شوقي وأباظة في مجرى ليل ونيس ونبي (ورقة ٤١٨ - ٥١٩). وقد تعرض الباحث على امتداد هذه الأوراق المائة، لجوانب كثيرة منها - محمد نصراع عند أباظة وشوقي، التشخيص بين أباظة وشوقي، تصعيد الحوار والحركة الحسية عند أباظة وشوقي، محبوب الحوار بين أباظة وشوقي. ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / إسماعيل مصطفى الصلح) قد عاد إلى رسالته تلك مرتين، فاستمر بعض محتوياتها في كتابين مطبوعين: نشرت أولها «دار الفهم» بالكويت عام (١٩٧٤) بعنوان «شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة» في (٢٥٥) صفحة. ونشرت الثانية «مكتبة انقلاب» بالكويت أيضاً عام (١٩٧٧) بعنوان «الدراما بين شوقي وأباظة» في (٢٤٥) صفحة (قائمة الأطروحات : ١١).

١٢ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٤) عن «استخدام الشخصيات لرائية في الشعر العربي المعاصر» التي تبلغ (٣٥٥) ورقة، جاء فيها ذكر شوقي عرضاً حينما كان الباحث يتحدث عن المسرحية الشعرية (ورقة ١٥٧ - ٧٠). ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / علي عيسى زاهد) قد عاد إلى رسالته هذه بدكتوراه وإلى رسالته للماجستير عن موسيقى الشعر الحر، فاستمر بعض ما فيها في كتاب نشرته مكتبة دار العلوم عام (١٩٧٩) في طبعة ثانية بعنوان «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» في (٢٤٨) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٢).

١٣ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٧) عن «المسرحية الشعرية بعد شوقي» التي تبلغ حوال (٢٧٥) ورقة، قد بدت بتمهيد عن المسرح الشعري عند شوقي (ورقة ١ - ٣٥) تناول فيه الباحث زيادة شوقي للمسرح الشعري وموقف النقاد منه، واتحاده للتاريخ مصدر حكم مسرحياته - والعلة بين المسرح والتاريخ - ومناقشة نقد لرحته بل هذا - اختار من جانب شوقي - وشيوع الثعالب في مسرحيته - - - - - مطبوعه الشعر القمودى أداة للمعز - وبم هذا التمهيد بأن عزيز مطبوعه - سندد شوقي - أما حصول الرسالة بعد ذلك فتناول المسرح بعد شوقي - وبشيء فيها لفظة عما كان عند شوقي (قائمة الأطروحات : ١٣).

١٤ - أما رسالة الدكتوراه (١٩٨٠) عن «مصر القديمة في

المصرية المعاصرة ، التي تبلغ حوالي (٥٨٥) ورقة ، تناول في الفصل الأول أعمال شوقي الثلاثة (لادباس ، مصرع كليوباترا ، رواية فيروز) على هذا الترتيب (ورقة ٧ - ٣٨) . كما تناول الرسالة في الفصول التالية : تأثيرها في مسرحياته بكل من شوقي وشكسبير (ورقة ٤٩ - ٥٠) والحول والحركة ، وتوقع مستوى اللغة ، وتعدد البحور والقوافي ، والبناء والتشيل في مسرحيته مصرع كليوباترا وقبير (ورقة ٣٨٣ - ٤١٨) ، ودزجة الحوار في لادباس ، ولغة (ورقة ٤٦٣ - ٤٦٧) . وهكذا تكاد تكون هذه الرسالة دراسة لمسرحيات شوقي عن تاريخ مصر القديم (قائمة الأطروحات : ١٤)

الشعر الحديث والدين والقومية :

هناك أربع أطروحات ، ثلاث للدرجة الماجستير وواحدة للدرجة الدكتوراه ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٥٥ - ١٩٦٤) ، اثنان في كلية دار العلوم واثنان في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي ، من زاوية خاصة لزيادة الاهتمام بها في البحوث والدراسات النقدية بعمق ، وفي الرسائل والأطروحات بخاصة مثل الأرمينية ، وهي الدور الذي يقوم به الشعر العربي الحديث في السياسة والقومية والدين . وقد وصل هذا الاهتمام إلى قمة بعد ثورة يوليو ١٩٥٦ ، وخلال السبعينات :

١٥ - ١٦ - هناك رسالتان لباحث واحد ، الأولى للماجستير والثانية للدكتوراه ، أما رسالة الماجستير (١٩٥٥) فهي غير موجودة ضمن مقتنيات المكتبة المركزية للجامعة ، والثانية أصبحت ليدياً في شكلها ككتاب مطبوع ، أصدرته مكتبة هبة مصر عام (١٩٥٦) بعنوان أصلاء الدين في الشعر المصري الحديث إلى ثورة ١٩١٩ ، في حوالي (٤٣٥) صفحة . وأما رسالة الدكتوراه (١٩٦١) فهي استمرار للموضوع بعنوان التعامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى ثورة ١٩٥٢ ، في حوالي (١٧٠) ورقة . ومن الطبيعي أن لشوقي وحافظ كثيراً من الشعر الذي يدخل في نطاق موضوع البحث بالرسالتين ، سواء أكان هذا الشعر قبل ١٩١٩ أم بعدها . في رسالة الدكتوراه مثلاً ، تناول الفصل الثاني من الباب الثاني ، أعراس الشعر الديني في سجل لشوقي تحت «من أصلاء المعاصر» شعره في الخلافة (ورقة ٢١٦ - ٢١٩) وفي طرابلس (ورقة ٢٢٣ - ٢٢٤) ، وسجل لحافظ تحت «من وحى التطور الفكري والثقافي» شعره في مرابا الإسلام (ورقة ٢٣١ - ٢٣٢) ، ولشوقي هنا أيضاً (ورقة ٢٣٢) . وسجل كذلك تحت «من وحى التطور الاجتماعي» لشوقي بعض الأناشيد (ورقة ٢٥٢) ولحافظ (ورقة ٢٥٣) ، وقصيدة شوقي في مولانا محمد علي (ورقة ٢٦٠) . وهو كل ذلك وفي غيره يتناول هذه الاستشهادات بالتحليل والدراسة لإثبات وجهات نظره ومقولاته في موضوع البحث

ومن الجدير بالذكر أن الباحث (دكتور / سعد الدين محمد الحبروي) قد استشر رسائله استشاراً كاملاً ، فصدرت الأولى في

كتاب مطبوع كما سبق بيانه في العام التالي لما كتبها ونشرت الثانية أيضاً في كتاب مطبوع ضمن مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بنفس عنوانها عام (١٩٦٤) في (٥٩٢) صفحة . بل إنه استشر بعض محتوياتها معاً ، فأخرج كتاباً بعنوان «القومية العربية في شعر أحمد محرم» ، وقد نشرته الدار القومية للطباعة ونشر عام (١٩٦٢) ضمن سلسلة «أحضرنا للطالب» ، فأحمد محرم أحد الشعراء الذين ركز على شعرهم في رسائله (قائمة الأطروحات : ١٥ : ١٦) .

١٧ - ورسالة للماجستير (١٩٦٠) عن «دور الشعر الحديث في القومية العربية» التي تبلغ حوالي (٣٧٥) ورقة ، يأتي فيها ذكر شوقي وحافظ مع غيرها من الشعراء ، حينما يستشهد بشعرهم في القضايا والمسائل ، التي اعتبرها الباحثة موضوع للقومية العربية . وقد استشرت الباحثة (المبدا / حميدة محمد زكي أبو غزالة) بعض محتويات هذه الرسالة ، فأصدرت كتاباً مطبوعاً بعنوان «الشعر العربي القومي في مصر والنظام بين الحريين الصاعدين الأول والثاني» ، نشرته عام (١٩٦٦) الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر في (١٤٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ١٧)

١٨ - ورسالة للماجستير (١٩٦٤) عن «الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب العالمية الأولى» التي تبلغ حوالي (٢٥٠) ورقة ، تناول في الفصل الثاني من الباب الأول فترة الثورة العربية والتنافس بين صاحب القصر وشعب مصر ، وبأبي شعر شوقي وتحليلت عنه هنا (ورقة ٥٥ - ٦٤) . وفي الفصل الأول من الباب الثاني حينما تحدثت الباحثة عن الجامعة الإسلامية وتوزيع الرأي السياسي في مصر بين القومية المصرية والدينية والإسلامية ، يأتي ذكر شوقي وشعره (ورقة ٨٦ - ١٠٠) وذكر حافظ وشعره (ورقة ١٠١ - ١٠٦) . وكذلك الأمر في الفصل الثاني من هذا الباب الثاني ، حينما تحدثت الباحثة عن العاطفة العربية ، يأتي ذكر شوقي وشعره في هذه الناحية (ورقة ١٠٩ - ١٢٣) ثم حافظ وشعره (ورقة ١١٧ - ١٢٣) مع غيرها من الشعراء (قائمة الأطروحات : ١٨)

الشعر الحديث والقصة والأسطورة

هناك ثلاث أطروحات ، اثنان للدرجة الدكتوراه وواحدة للدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) ، اثنان في كلية دار العلوم وواحدة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب . وتناول هذه الأطروحات الشعر العربي الحديث ، من زاوية خاصة أصبحت موضع اهتمام الباحثين منذ وقت غير بعيد ، وهي القصة والأسطورة واستثمارها في الشعر العربي الحديث بخاصة . ومن الطبيعي أن يكون هناك قدر من التداخل بين هذه الفئة عن «الشعر الحديث والقصة والأسطورة» والفئة السابقة عن «الشعر الحديث والمسرح» ، ولكن الأطروحات هنا ، مع هذه التداخل ،

عيا بطريقة أو بأخرى . ومن ثم فإن أى دراسة للشعر العربي الحديث من رواية غرض أو أكثر من تلك الأغراض ، فلا بد أن يكون للشاعر فيها نصيب واضح .

٢٢ - رسالة الماجستير (١٩٦٧) عن : الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، التي تبلغ حوالي (٧٥٠) ورقة ، تتناول في الباب الأول الطبيعة في الشعر المصري الحديث إلى قيام الحرب العالمية الأولى . ويأتي ذكر شوق باعتباره السادس في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ١٣٩ - ١٥٩) ويليه حافظ (ورقة ١٥٩ - ١٦٣) . كما يأتي ذكر شوق مرة ثانية في الفصل الثالث من هذا الباب أيضا (ورقة ١٩٦ - ٢٠٢) خلال الحديث عن تطور النظرة إلى الطبيعة في الشعر العربي الحديث ، أما الباب الثاني فيتناول الفترة التالية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، فيأتي ذكر شوق في الفصل الثاني بهذا الباب (ورقة ٢٤١ - ٢٥٦) سابق لكل الشعراء (قائمة الأطروحات : ٢٢)

٢٣ - رسالة الماجستير (١٩٧٠) عن : الغرب في الشعر العربي الحديث ، التي تبلغ حوالي (٤٨٠) ورقة ، تشمل على عدة فصول لمعالجة هذا الموضوع . ويتناول الفصل الرابع منها الغزل عند الزلايين المتصلين ، مبتدئا بإسماعيل صبرى ثم شوق (ورقة ١٠٧ - ١٢٣) ويذكر الباحث هنا ، العوامل المؤثرة في غزل شوق ، ومفهوم الحب عنده ، وشخصية الغزلية الخاصة ، وعاطفته المؤثرة التي لا تنصل بين حد الانتفاع ، وغزله الوطني ، والمصباحة التي تميزه في كل هذه الجوانب . ويأتي في هذا الفصل أيضا ذكر حافظ إبراهيم (ورقة ١٢٤ - ١٣٥) فيذكر الباحث هنا أيضا ، العوامل المؤثرة في غزله ، ومفهوم الحب عنده ، وغزله الانتمائي في الوطن ، وغزله القلب في المرأة ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / سعد دعيبس) قد عاد إلى رسالته تلك فاستمرها كلياً وجزئياً عدة مرات ، حيث أضاف إليها ما يساويها في الحجم ونشرها مع كتاب مطبوع ، أصدرته عام (١٩٧١) للهيئة الوطنية في بنغازي ، في حول (٨٧٠ صفحة) . وقد أعادت دار البصيرة العربية بالقاهرة نشر هذا الكتاب كما هو عام (١٩٧٩) . ثم جاءت دار الفكر العربي بالقاهرة عام (١٩٨٢) فنشرت القسم الأول من الرسالة وبخواتمه «التبارق القرآني في الشعر العربي الحديث» في (٢٣٢) صفحة (قائمة الأطروحات : ٢٣) .

شوق والنثر الفني :

من المؤكد أن لفظ الأكرام لشوق هو شعره الثاني ثم للسرعي ، ولكن عطاء شوق في النثر قدر له أهميته وقيمتها العبدية ، وهو الأمر الذي يرى بدراسة وبحوث جوانبه . وقد تناولته نقاد شوق ومؤرخوه جزئياً في مقالاتهم وبحوثهم في أثناء حياته وبعد موته ، كما تحدث هو عنه في هذا النثر وعن منعه فيه .

٢٤ - وهناك أطروحة واحدة للماجستير (١٩٧٦) قدمت إلى جامعة القاهرة في قسم اللغة العربية بكلية الآداب عن «أحمد شوق

تهتم بالجانب القصصي دون السرحي . ولم تفر ضرورة ملححة لجعل هذه الفئة تالية مباشرة للفئة كالتداخل معها . وفصلت الالتزام في ترتيب الفئات بالعدد التارخي للأطروحات في كل فئة .

١٩ - رسالة الدكتوراه (١٩٦٧) عن : القصص في الشعر العربي المعاصر ، التي تبلغ حوالي (٤٩٠) ورقة ، تناول بين محتوياتها : القصص في الشعر العربي المعاصر ، وتتشهد الباحثة في هذا الفصل بخلق المرأة في الهند لأحمد شوق (ورقة ١٢٢) ، ثم في فصل عن : القصص الوعظية التقليدية ، وتشهد الباحثة من شعر شوق بأقاصيص : الصياد والمصورة ، الأسد والطيب والعجل ، فأر الليث وفأر البيط ، الفلة الزاهدة ، أمة الأرتاب والقيل ، الكلب والقط والفأر (ورقة ١٤٧ - ١٥٧) . أما في الفصل الرابع عن : القصص الاجتماعية ، فإنها تشهد بشعر حافظ في رعاية الأصدقاء (ورقة ٢١٠) ، وفي الفصل الخامس عن : القصص الوطنية ، تشهد أيضا بشعر حافظ في عادة اليابان (ورقة ٢٨٢) دون ذكر شوق . لشوق (قائمة الأطروحات : ١٩) .

٢١ - رسالة الدكتوراه (١٩٧٠) عن : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، التي تبلغ حوالي (٥٢٠) ورقة ، تناول في الفصل الثالث مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، ويذكر الباحث (ورقة ١٢١ - ١٢٥) من أعمال شوق : شخصية حليل وكليوباترا ، وتميز ، والمسيحية النبوية . وفي الفصل الرابع عن : المؤثرات الأجنبية تناول (ورقة ١٤٠ - ١٤٤) تأثير لافونتين في شوق ، ويستعرض بعض أعماله وعملها كأبيد مقلات لها المصدر . وفي الفصل الخامس عن : توظيف الأسطورة في بناء القصيدة ، تناول الباحث بالدراسة والتحليل حكايات الحيوان لشوق (ورقة ٣٤٢ - ٣٤٧) . أما في الفصل السادس عن : الأسطورة في المسرحية الشعرية ، فإن الباحث تناول (ورقة ٣٧٢ - ٤٠٨) الجانب القصصي في مسرحيات ميون ليلي وعصفا لشوق وقبس ولبس لمرير أباظة . ومن الجدير بالذكر أن الباحث (الدكتور / أنس عبد الحميد داود) وهو أحد الشعراء المعاصرين ، قد عاد إلى رسالته هذه بعد خمس سنوات ، فاستمرها مستشاراً كاملاً في كتاب بشرته مكتبة حين شمس عام (١٩٧٥) بعنوان : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، في (٥٧١) صفحة . ومن الجدير بالذكر أيضاً أن له بعض الأعمال الأخرى ، التي لا تخلو من ذكر شوق ولو بطريقة عرضية (قائمة الأطروحات : ٢١)

الشعر الحديث والغزل والطبيعة .

هناك أطروحتان فقط لدرجة الماجستير ، قدمت إلى جامعة القاهرة خلال الفترة (١٩٦٧ - ١٩٧٠) في كلية دار العلوم . وهما تمحوران البحوث الحاضرة في الشعر العربي الحديث ، من زاوية غرضية تنقديين عرفها الشعر العربي في كل المصور تقريباً ، بجانب الأغراض التقليدية الأخرى كالمدح ، والثناء ، والمجاء : الخ وقد كان لشوق وحافظ أيضا دور بارز في ممارسة هذه الأغراض ، والتحديد

بأثره ونيل (١٩٣) ورقة. وقد تناول فيها البحث عدة جوانب تشمل : المحاولات الروائية عند شوقي ، والمقامة في نثر شوقي ، والمقالة ، والرسالة ، والمخاطبة ، والحكمة . وقد تناول الباحث أيضا المسرحية النثرية عند شوقي ، وهي التي تشمل في دأمية الأندلس ، ويضم رساله يحصل عن نثر شوقي في الميراث (قائمة الأطروحات : ٢١)

قائمة الأدوات البيبلوجرافية

أولا : المصادر الأساسية .

١ - دفتر التسجيل لمصوغات البحث ، بكلية الآداب ، وكلية دار العلوم . وهي محفوظة بالدراسات العليا في كل من المكتبين ، بإشراف وكيل الكلية لشئون الدراسات العليا وبحوث . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد ، في جداول وأصعدة خاصة بالبيانات الإدارية عن كل موضوع يتم تسجيله ، ومرتب تاريخيا حسب جلست مجلس الكلية ودورة التسجيل

٢ - دفتر التسجيل للرسائل ذاتها ، التي يتم إيداعها حسب الأمانة في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهي محفوظة بإدارة الترويض في المكتبة المركزية ، بإشراف المراقب العام للمكتبات الجامعية . نسخة واحدة ، مكتوبة بخط اليد في جداول وأصعدة خاصة بالبيانات الإدارية وشبه للمية عن كل رسالة يتم إيداعها . وهي مرتبة تاريخيا حسب وصول الرسائل إلى المكتبة ، في قسمين متصلين ، أحدهما للرسائل المكتوبة باللغة العربية ، والثاني للرسائل المكتوبة باللغات الأجنبية ، يستغل مستقل لكل من القسمين .

٣ - المصادر البطاقة للرسائل المودعة ، في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك ثلاثة أنواع من هذه القهارس : بالمؤلف ، وبالصور ، وبالكليات والأقسام في بعض الحالات . وقد تبين عند اختبار هذه الأداة ، أن عدد الرسائل التي أعدت لها بطاقات ، يقل كثيرا في القسم الإفرنجي عن عدد رسائل للفرجة في دفتر التسجيل لهذا القسم . وهناك احتمال محدود لوجود قسم جدا للنقص في فرمات العربية

٤ - الأطروحات ذاتها المصنوعة في مواقعها حسب البيانات في (الأداة : ٢ ، ٣) أعلاه ، فوق رءوف المختبرات بالمكتبة المركزية لجامعة القاهرة . وهناك نطاق يكاد يكون دائما بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٢) أعلاه . أما النطاق بين هذه الأداة وبين (الأداة : ٣) أعلاه فلم يتم اختباره بصورة مباشرة ، إلا في حالة وجود بطاقة بالفهرس وعدم وجود ارسلة للشقة لما على الحرف ، قضياها أو لأنها في موقع آخر كأنجسد . وأما بالنسبة لعكس هذه الحالة فمن المؤكد أن

هناك في القسم الإفرنجي رسائل كثيرة على الرفوف ، وليس لها بطاقات تحتها في (الأداة : ٢) أعلاه .

ثانيا : المصادر شبه الأساسية :

٥ - الآثار العلمية لأعضاء هيئة التدريس بجامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٨ - ٨٥٦ ص : ٢٣ سم

٦ - الرسائل العلمية للدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٥٨ - ٢٧٧ ص : ٢٣ سم

٧ - الرسائل العلمية للدرجتي الماجستير والدكتوراه ، ١٩٣٢ - ١٩٦٦ / كلية الآداب ، جامعة القاهرة . - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ - ٨٦ ص : ٢٣ سم

٨ - دليل الرسائل العلمية الجارية للدرجتي الماجستير والدكتوراه (بكلية الآداب ، جامعة القاهرة) / إعداد حسنت لاسم . محمد خسي عبد الحادي ، إشراف عبد اللطيف إبراهيم . - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ - ١٦ ، ١٠١ ص : ٢٣ سم

٩ - ملخصات الرسائل الجامعية للدرجتي الماجستير والدكتوراه / جامعة القاهرة - الجيزة : مطبعة جامعة القاهرة ، ١٩٧١ - ١٩٧٣ - ٢ ص : ٢٣ سم - توقف نشره ٢ - اختبارات : ١٩٦٩ / ١٩٧٠ - ٧١٠١ ص - ١٩٧٠ / ١٩٧١ (١٣١٩ ص) .

١٠ - دليل عناوين رسائل الماجستير والدكتوراه بكليات جامعة القاهرة للعام ١٩٦٩ - ١٩٧٠ . - الجيزة . الدراسات العليا بجامعة القاهرة ، ١٩٧١ - ٢٠٧ ص : ٢٨ سم

ثالثا : المصادر الثانوية

١١ - دليل جرافيا لرسائل الجامعية . ١ - كلية الآداب والتجارة والعلوم / سهر أحمد هبوط ، نوال لطفى البشلاوى ، سيدة ماجد . - في : مجلة للمكتبة العربية . - المجلد الأول ، العدد الرابع ، أكتوبر ١٩٦٤ . - ص : ٤٣ - ١٢٨

١٢ - الرسائل الجامعية . - في : دليل للطبعات المصرية ، ١٩٤٠ - ١٩٥٦ / إعداد أحمد منصور . (وآخرون) - القاهرة : قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٥ - ص : ٢٤٤ - ٢٩٦ .

١٣ - الدليل البيبلوجراف لرسائل الجامعية في مصر ، ١٩٢٢ - ١٩٧٤ : المجلد الأول ، الإنسانيات / الأهرام . مركز التنظيم - القاهرة : المركز ، ١٩٧٦ - ١٥ - ١٣٦٢ ص : ٢٨ سم توقف نشره ٢ -

١٤ - الرسائل العلمية . قطاع العلوم الإنسانية : القاهرة
المصنف / جامعة عين شمس . - القاهرة مركز الأهرام
للتنظيم والميكرو فيلم ، ١٩٨٠ . - ٢١٢ ورقة : ٢٨ سم .
عند اختيار هذه الأداة تبين أنها تحتوي على ١٣١٢ رسالة في
كل محصلات الإنسانية ، وهي الفلسفة ، والمنطق ،
والأخلاق ، وعلم النفس ، والإسلاميات ، واللغات ،
والفنون الحديثة ، والأدب ، والجغرافيا ، والتاريخ . قدمت
هذه الرسائل إلى عدد كبير من الجامعات في مصر وفي الخارج
كما يلي

جامعة عين شمس : ٥٥٥ رسالة	جامعة بغداد : ١١٦ رسالة
جامعة الإسكندرية : ٣٢٧ رسالة	جامعة الأردن : ١٨ رسالة
جامعة القاهرة : ٢٢٠ رسالة	جامعة الكويت : ١ رسالة
جامعة الأزهر : ١ رسالة	جامعة طهران : ١ رسالة
معهد الدراسات العربية : ٥ رسالة	جامعات أميركا وأمريكا : ٢٨ رسالة
المجموع : ١١٣٨	+ ١٧٤ = ١٣١٢ رسالة

وكتب هذه النتيجة أول المؤشرات بالنسبة لقيمة هذه الأداة ،
مصيب جامعة القاهرة . الذي تؤكد كل المؤشرات الأخرى أنه يبلغ
حوالي ٥٠٪ من الرصيد الكامل للجامعات في مصر لا يصل في
هذه الأداة إلى ٢٠٪ . أما المؤشر الثاني فقد ظهر عند اختيار مصيب
اللغة العربية وأدبها وتقدمها في هذه ال (٢٢٠) رسالة لجامعة القاهرة
فقد تبين أنه (١٢٢) رسالة فقط ، مع أن الخطبة الرسمية للأداة منذ
الابتداء حتى ١٩٨٠ ، كان يجب أن تغطي حوالي ٣٦٢٥ في المائة
المنصوص لجامعة القاهرة وحدها . معنى ذلك أن هذه الأداة
لا تكاد في تخصص اللغة العربية تغطي ١٠٪ مما هو موجود فعلا
لجامعة القاهرة . ومن هنا فقد تقرر الاستثناء عن هذه الأداة ،
وعدم الاعتماد عليها في هذه الدراسة . ومن الحدير بالذكر في هذه
الناحية أن قيمة أية أداة بليوجرافية بالنسبة لعامل الخطبة ، ترتبط
ارتباطا كاملا بتحديد القائمين بأمر هذه الأداة . للقد الذي تخطيه
مسوبا إلى مجال الكامل ، وهو الأمر الذي لا تصح عنه هذه
الأداة في مقدمتها ، بل لكل المقصود هو بقاء هذه الناحية الخاصة عبر
محددة بالنسبة للهاثير المستعدين ، ومن المؤكد أن هذا - الإيهام في
لدى اليميد سوف يخص من قيمة المجلات الثانية في مشروع هذه
الأداة

فائدة الاطروحات والنوابع من الشاهرين

أولا . الشعر الحديث بعامة

- ١ - النصوص والتحديد في الشعر المصري الحديث / محمد
عبد الحسي طه بدر . إشراف سهر القناوي - الجيزة : كلية
الآداب ، جامعة القاهرة ١٩٥٧ - ٤٠٧ ورقة : ٣٣ سم . -
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة
- ٢ - أثر الشعر المصري في حركة التحديث في الشعر الحديث - د. م. م.

الحريش / علي محمد بدر أبو الحاج ، تحت إشراف سهر
القناوي . - الجيزة : كلية الآداب ، جامعة القاهرة
١٩٦٤ . - حوالي ٣٠٠ ورقة : ٢٧ سم . - أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة

٣ - الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر / محمد سعيد
حسن الباق ، تحت إشراف سهر القناوي - الجيزة : كلية
الآداب : جامعة القاهرة ، ١٩٦٧ . - ٥٧٦ ورقة : ٣٣
سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة

٤ - الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر / جابر نجيد
عصمور ، إشراف سهر القناوي . الجيزة : كلية الآداب
جامعة القاهرة . ١٩٦٩ . - ١٧٣ ، ١١ ورقة : ٣٠ سم
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة . - ملخص
بالإنجليزية - مبيوجرافيا ورقة ١٦٦ - ١٧٢

× الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي / تأليف جابر
أحمد عصمور . - القاهرة دار الثقافة : ١٩٧٤ - ١٩١
ص ، ٢٤ سم . - بليوجرافيا : ص : ٤٦٧ - ٤٨٨
× الصورة الفنية في التراث القدي والبلاغي / تأليف جابر
أحمد عصمور . - بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٢ . - ٤٧٣
ص ، ٢٤ سم . - بليوجرافيا : ص : ٤٥٨ - ٤٦٠

٥ - تأثر الشعر المصري بالشعر الإنجليزي في القرن العشرين إلى
نهاية الحرب العالمية الثانية / قلمها محمد صليح أشرف ،
تحت إشراف شكري محمد عباد . - الجيزة : كلية الآداب ،
جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ . - ٤ ، ٣٧٤ ، ٧ ورقة : ٣٣
سم . - أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة منحصر
بالإنجليزية . - بليوجرافيا ورقة ٣٦١ - ٣٧٤ .

٦ - مظاهر التجديد في نقد العقاد وأثرها (في النقد والشعر)
عبد الحسي دياب ، إشراف محمد عيسى هلال . - القاهرة
كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٦٤ . - ٤ ، ٨٠٤
ورقة : ٣٣ سم . - أطروحة (ماجستير) - جامعة
القاهرة - منحصر بالإنجليزية - بليوجرافيا ورقة ٣٦١ - ٣٧٤ .

× عيسى العقاد ناظرا / تأليف عبد الحسي دياب -
القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٥ - ٨٧٣
ص ، ٢٤ سم . - (المكتبة العربية : ٤٢ ، التأليف : ٢٧ ،
لأدب : ٢٧) . - بليوجرافيا ص : ٨٦٣ - ٨٧٠

× عيسى العقاد ناقد / تأليف عبد الحسي دياب -
القاهرة : دار الشعب . ١٩٧٠ - ٨٧٣ ص ، ٢٥ سم . -
بليوجرافيا ص : ٨٦٣ - ٨٧٠
× أصول في النقد الأدبي الحديث / تأليف عبد الحسي
دياب . - القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ،
١٩٦٥ - ١٦١ ص ، ٢٤ سم . - (مستند
وشخصيات : ١١٣) . - هوامش بليوجرافيا

X التراث القدي قبل مدونة الخيل الحديد / تأليف
عبد الحى دياب - القاهرة - دار الكاتب العربى للطباعة
والنشر ، ١٩٦٨ - ١٣٦ ص ، ٢٤ سم - (ملفكته
العربية ٨١ - التأليف ٥٥ - الأدب ٤٧) -
هوامش بليوجرافية

X شاعرية العقاد و ميراث النقد الحديث / عبد الحى
دياب - القاهرة - دار النهضة العربية ، ١٩٦٩ -
٣٧٦ ، ٢٤ سم - بليوجرافية ص ٣٦٦ - ٣٧٣

٧ - المعركة الأدبية حول الشعر فى مصر من بداية القرن العش
حتى نهاية الحرب العالمية الثانية قصائد - دلائل -
أناها / أحمد أبو الأنوار محمد على - إشراف أحمد
الحوى - القاهرة - كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ،
١٩٧١ - ١٧ ، ٦٨٤ ، ٦ ورقة ، ٢٨ سم - أطروحة
(دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص بالإنجليزية -
بليوجرافية : ورقة ٦٦٨ - ٦٨٤

X قرعة فى الشعر العربى الحديث / تأليف محمد أبو
الأنوار - القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٧٦ - ٢٩٢
ص ، ٢٣ سم - بليوجرافية ص ٢٨٥ - ٢٩٠

٨ - شل فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صبرى روف
إشراف صبرى روف - القاهرة - كلية الآداب - جامعة
القاهرة ، ١٩٨٠ - ٢ ، ٣٧٣ ورقة - ملخص
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - بليوجرافية : ورقة
٣٥٣ - ٣٦٢

X شل فى الأدب العربى فى مصر / جيهان صبرى
روف - القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ - ٤٢٦
ص ، ٢٤ سم - (مكتبة الدراسات الأدبية ٨٧) -
بليوجرافية : ص ٣٩٣ - ٤٠٢

ثانيا الشعر الحديث والمسرح

٩ - المسرحية فى شعر شوق / محمود حامد شوكت - القاهرة
مطبعة للنقشب والفطيم ، ١٩٤٧ - ١٤٤ ص ،
٢٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة قواد الأول ،
١٩٤٦ - أصل الرسالة غير موجود فى المكتبة المركزية
جامعة القاهرة .

X الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث / محمود حامد
شوكت - ط ١ - القاهرة : دار الفكر العربى ،
١٩٦٣ - ١٤٦ ص ، ٢٤ سم .

X الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث - دراسة تاريخية
تحليلية مقارنة / محمود حامد شوكت - ط ٣ - مطبعة
مصححة - القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٧٠ - ١٧٥
ص ، ٢٠ سم - بليوجرافية - ص : ١٧١ - ١٧٣

١٠ - الأدب المسرحى عصر والشام فى العصر الحديث (حتى الحرب

بعضى لأوى) ، محمد يوسف محمد تحت إشراف
الخيرة كلية لآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٥٤ - ٩ -
٣٦٧ ورقة ، ٢٣ سم - ملحق (٥٦ ورقة) - أطروحة
(دكتوراه) - جامعة القاهرة - بليوجرافية ورقة ٣٤٢ -
٣٦١

X المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ١٨٤٧ -
١٩١٤ / تأليف محمد يوسف محمد - بيروت للطباعة
والنشر ، ١٩٥٦ - ٥١١ ص ، ٢٥ سم - (رسائل فى
لادب العربى الحديث محمد يوسف محمد ، ٢ -
بليوجرافية ص ٤٥٣ - ٤٧١

١١ - الشكل الدرامى فى مسرح عربي أديبة الشعرى نقد وخبر
ومقارنة / أعدبها إسمايل مصطفى الصبي - إشراف بدوى
أحمد طبانة - القاهرة : كلية دار العلوم ، جامعة
القاهرة ، ١٩٧٢ - ١١ ، ٦٦٣ ، ٥ ورقة ، ٣٣ سم -
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص
بالإنجليزية - بليوجرافية : ورقة ٦٥٦ - ٦٦٣ .

X شخصية الأدب العربى ونظير فى نقد الشعر والمسرح
والقصيدة / إسمايل مصطفى - ١ - الكويت - دار
القلم ، ١٩٧٤ - ٢٥٥ ص ، ٢٥ سم -
بليوجرافية ص ٢٤٣ - ٢٥٣

X الدراما فى شعر شوق ودراسه فى المسرح
القديم - مكتبة صلاح ، ٩٧ - ٢٥٥ ص ، ٢٤
سم - يشتمل على بليوجرافية -

١٢ - استخدام الشخصية التراثية فى الشعر العربى المعاصر / تقديم
على عيسى رايد ، إشراف بدوى صدى - القاهرة : كلية
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٤ - ٧ ، ٣٤٥ ، ٣
ورقة ، ٢٨ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة - ملخص بالإنجليزية - بليوجرافية ورقة
٣٢٨ - ٣٤٥ .

١٣ - المسرحية الشعرية بعد شوق / إعداد محمد عبد العزيز
المواي ، إشراف الطاهر مكي - القاهرة : كلية دار
العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٧ - ٥ ، ٢٦٢ ، ٢ ،
ورقة ، ٣٣ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة - ملخص بالعربية والإنجليزية - بليوجرافية
ورقة ٢٥٧ - ٢٦١ .

١٤ - مصر القديمة فى المسرحية المصرية المعاصرة / إعداد أبو ناصر
أحمد وشوان - إشراف محمد فتح أحمد - القاهرة : كلية
دار العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠ - ٢١ ، ٥٥٩
٢ ، ٢ ورقة ، ٣٣ سم - أطروحة (دكتوراه) - جامعة
القاهرة - ملخص بالعربية والإنجليزية - بليوجرافية ورقة
٥٥٩ - ٥٤٦

ثالثا - الشعر الحديث والدين والقومية

١٥ - أصداء الدين في الشعر المصري الحديث الجزء الأول من
مطلع العصر الحديث إلى ثورة ١٩١٩ / تأليف سعد الدين
محمد الجبرائيل - القاهرة مكتبة هبة مصر -

١٩٥٦ - ٨ ، ٤٢٧ ص ، ٢٥ سم - أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة ، ١٩٥٥ - أصل الرسالة غير
موجود في المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

١٦ - العامل الديني في الشعر المصري الحديث من ثورة ١٩١٩ إلى
ثورة ١٩٥٢ / مقدم من سعد الدين محمد الجبرائيل -
إشراف عمر النور - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة
القاهرة ، ١٩٦١ - ١١ ، ٤٥٨ ورقة ، ٣٣ سم -
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - بيلوجرافية ورقة
٤٤٧ - ٤٤٠

× العامل الديني في الشعر المصري الحديث ، من ثورة ١٩١٩
إلى ثورة ١٩٥٢ / تأليف سعد الدين محمد الجبرائيل -
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم
الاجتماعية ، ١٩٦٤ - ٥٩٢ ص ، ٢٤ سم - (مطبوعات
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)
٥٩ ، نشر الرسائل الخامية (٥) - بيلوجرافية ٣ ص -
٥٦٥ - ٥٨٠

× القومية العربية في شعر أحمد محمد مرقطم سعد الدين
الجبرائيل - القاهرة : الدار القومية للفنون والآداب
١٩٦٢ - ٤٦ ص ، ٢٠ سم - (اختزنا للطلاب)

١٧ - دور الشعر في القومية العربية / سميرة محمد زكي أبو غزالة ،
إشراف سهر القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة
القاهرة ، ١٩٦٠ - ٨ ، ٢٦٢ ، ٣ ، ٣ ورقة ،
٣٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة -
المصادر والمراجع ، ورقة ١ - ٣ ، ٣ (المجموعة الثالثة
والرابعة).

× الشعر العربي القومي في مصر والشام ، بين الحريين العائنين
لأولى والثانية / تأليف سميرة محمد زكي أبو غزالة -
القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ -
١٤٣ ص ، ٢٤ سم - بيلوجرافية : ص : ١٣٥ - ١٤٢ .

١٨ - الشعر السياسي في مصر من ثورة عرابي إلى الحرب
الأولى / بحث تقدم به عبدالمع محمد إبراهيم تليمة ،
إشراف سهر القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة
القاهرة ، ١٩٦٤ - ٢٥٠ ، ٩ ورقة ، ٣٣ سم -
أطروحة (ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص
بالإنجليزية - بيلوجرافيا ورقة ٢٤١ - ٢٤٤

رابعا : الشعر الحديث والقصة والأسطورة

١٩ - انقصة في الشعر العربي المعاصر / إعداد عزيزة مريد ،

إشراف سهر القلاوي - الحيرة : كلية الآداب ، جامعة
القاهرة ، ١٩٦٧ - ٦ ، ٤٨٦ ورقة ، ٢٨ سم -
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - بيلوجرافية
ص : ٤٦٤ - ٤٨٠

٢٠ - القصص الشعرية في الأدب المصري الحديث : بشأنها
وتطورها ودراساتها القصة حتى سنة ١٩٤٥ م / مقدمة من
حسن عبد السميع حسن - إشراف أحمد محمد الخوي -
القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ -
٥ ، ٤١٥ ، ٤ ، ٤ ورقة ، ٢٨ سم - أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص بالفرنسية
والإنجليزية - بيلوجرافية ورقة ٣٩٦ - ٤١٥
× الشعر القصصي / حسن حسن - ط ١ - القاهرة
دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ - ٤١٦ ص ، ٢٤ سم

٢١ - الأسطورة في الشعر العربي المعاصر / أنس عبد الحميد داود ،
المشرف بلوى طيانة - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة
القاهرة ، ١٩٧٠ - ٨ ، ٥٠٨ ، ٥ ورقة ، ٣٣ سم -
أطروحة (دكتوراه) - جامعة القاهرة - ملخص
بالإنجليزية - بيلوجرافية : ورقة ٥٠٠ - ٥٠٨ .
× الأسطورة في الشعر العربي الحديث / أنس داود -
قاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ - ٥٧١ ص ، ٢٥
سم - بيلوجرافية : ص : ٥٤٩ - ٥٥٩
× دراسات نقدية في الأدب الحديث والثرث العربي / أنس
داود - القاهرة : مكتبة عين شمس ، ١٩٧٥ - ٢٣٤
ص ، ٢٤ سم - يشتمل على بيلوجرافيات .

خامسا : الشعر الحديث والفنل والطبيعة :

٢٢ - الطبيعة في الشعر المصري الحديث حتى نهاية الحرب العالمية
الثانية / إعداد محمد صادق أحمد الكاشف ، إشراف عمر
النور - القاهرة : كلية دارالعلوم ، جامعة القاهرة ،
١٩٦٧ - ١٦ ، ٧٢١ ، ١١ ورقة ، ٢٣ سم - أطروحة
(ماجستير) - جامعة القاهرة - ملخص بالإنجليزية -
مهرس دواوين الشعر : ورقة ٧١١ - ٧١٣ - بيلوجرافية :
ورقة ٧١٤ - ٧١٨

٢٣ - الفنل في الشعر العربي الحديث / إعداد سعد أحمد
دعيس ، إشراف عبدالحكيم بلح - القاهرة : كلية دار
العلوم ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٠ - ٥ ، ٤٧٥ ،
٢ ورقة ، ٢٣ سم - أطروحة (ماجستير) - جامعة
القاهرة - ملخص بالإنجليزية - بيلوجرافية ورقة
٤٦٦ - ٤٧٥

× الفنل في الشعر العربي الحديث في مصر ، ١٨٥٠ -
١٩٦٧ / سعد دعيس - ط ١ - معاري : المكتبة
الوطنية ، ١٩٧١ - ٩ ، ٨٥٩ ص ، ٢٤ سم -

بليوجرافية : ص : ٨٢٣ - ٨٢٨

X العرب في الشعر العربي الحديث في مصر . ١٨٥٠ -

١٩٦٧ / سعد دعيس . ط ٢ - القاهرة . دار النهضة

العربية ، ١٩٧٩ . ٩ - ٨٥٩ ص ١ - ٢٤ سم . -

بليوجرافية : ص ٨٢٣ - ٨٢٨

X التبار التزائي في الشعر العربي الحديث / سعد دعيس

ط ١ - القاهرة . دار الفكر العربي . ١٩٨٢ -

٢٣٢ ص ١ - ٢٤ سم

سانما . شوق والنثر الفني

٢٤ - أحمد شوقي نازرا . إعداد إبراهيم حسي القوي . بشرى

شكري محمد عباد . - الخيرة كلية الآداب ، جامعة

القاهرة . ١٩٧٦ . - ١٩٣ ورقة ٣٣ سم - أطروحة

(مأخوذة) - جامعة القاهرة - بسوجرافية ورقة ١٩٠ -

١٩٣

قائمة اختيار للمقتنيات المبكرة

لدى

المكتبة المركزية لجامعة القاهرة

مسجل	الأطروحة	الباحث	التاريخ	الفهرس	المقتنيات
١	الزينة في الشعر العربي ..	محمد حسن الزيات	١٩٢٢	-	-
٢	الشرح عند شوقي	عمود حامد شوكيت	١٩١٦	-	-
٣	قصص المليون في الأدب العربي ..	محمد عبد الرزاق حميدة	١٩٥٠	-	-
٤	أصناف الدين في الشعر المصري الحديث	سعد الدين الجبرائي	١٩٥٥	-	-
٥	الشعر والبساطة في مصر	عبد المنعم شمس	١٩٥٠	-	-
٦	الشعر في مصر - نقاشه	يحيى الدين محمد زيان	١٩٥٠	-	-
٧	حياة الشعر العربي صقلية	إحسان عباس	١٩٥١	-	-
٨	الأدب المسرحي بمصر والقمام	محمد يوسف نجم	١٩٥٤	-	-
٩	التطور والتجديد في الشعر المصري	محمد عبد المحسن بشر	١٩٥٧	-	-
١٠	النيل في الأدب المصري ..	مهاج أحمد قراد	١٩٥٩	-	-
النتيجة					
٤٠٪ غير موجودة في الأدبي					
١٠٪ موجودة بالفهرس وضاعت من المكتبات					
٥٠٪ موجودة بالأدبي					

مناقشة

حول كتاب الشعر وصنع مصر الحديثة

رد على نقد
منح خوري

بشرت مجلة المصراع، حريف العام الثالث في عددها الصادر في الاحتفال بمرور خمسين عاماً على ولادة الشاعرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم عرفاً لكاتبتي
Poetry and the Making of Modern Egypt, 1882-1922 (Leiden, E. J. Brill, 1971)
أعده الأستاذ ماهر شبيب فريد وسماه مترجماً، الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ - ١٩٢٢) فرحنت - بدين الأمر - هذه اللغة الكريمة التي لوشت لها للوهلة الأولى صريحاً بكتاب كان قد مضى على إصداره (عام ١٩٦٤) كرسالة للدكتوراه من جامعة «هارفرد»، وهي صدرت ككتاب (عام ١٩٧١)، أملاً طويلاً كنت أنسى ظهوره في صاحب هذا المتاج - وذاكر خوري راجع - بحسب لي التثنية بإشراف صيد المستشرقين H. A. R. Gibb والدكتور Willem Langer، رئيس دائرة التاريخ ومؤلف «موسوعة التاريخ العالمي»، على إعداد الرسالة وإجازة والتوصية بنشرها. أمّا صدور الكتاب - بعد ذلك بضع سنوات - فقد أوصى به صيداً لحرير «مجلة الأصح العربي»، The Journal of Arabic Literature Leiden, Brill. ليكون المجلد الأول من سلسلة منشوراتها الأدبية، وبحسب التثنية كذلك بأن صيداً لحرير المجلد هم بحجة من الأساتذة في الجامعات الإنكليزية أنصح بالذكر من بينهم الدكتور محمد مصطفى بدرى من جامعة «كمبردج»، والدكتور «مالكونيم كرون» Malcolm Lyon من جامعة «كمبردج». هؤلاء هم من الأعلام الذين أقرروا الكتاب إعداداً ونشرًا. ولعلهم - في عرف الأستاذ ماهر وعما يدعيه في نفسه من كمال العلم - وما يعمري في عرفة للكتاب من نيل وشموخ - قرأ من النكرات (والله أعلم) كنت أقول إن فرحت بدين الأمر بوجودهم - على غير تنويعهم في أو أقطاب - بين عدد من مشاهير الأدباء الذين شهدوا الاحتفال (وقد دجبت لخصوه لا عجزت) وهويت بأسمائهم صفحات ذلك الجزء الفريد من رواج المجلد - غير أن فرحتي لم تفلح إذ كثرها على متجني الأستاذ ماهر - أسأل الله أن لا يهجم بالفرحة للمنظمة وأن يبني وإياه نعمة الاحتفاء بالعدل وتواضع العلم فيما تنقده من بحوث الزملاء وما تصدره على نتائجهم من أحكام

أما بعد، لا تأثير عندي بين مفاهيم النقد بجائته، أنه الشئ المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر للنفود، وإذا صح نقد الكتاب بأن يكون للنقد مفاهيم، وبأن يكون لي حق اصطفاء هذا المفهوم العام وتطبيقه على عرفة للكتاب قللت - بلوق ما يكون القول حواشي - إن

حيث كان عن الصواب بعيداً ولزمت - مستقبلاً بحال - في محاطي كقولهم الكتاب وكفى أحد طلابه - أن حظه من أدب الكتاب واستعماله كان برزاً قليلاً أما مرز هذه الفئة - في فوجز ما قرأ إليه - فأجملته في التفاصيل التالية التي يعرض بها عرض الكتاب

التصنيف بالحيرة للصطنح

بدأ العرض بحيرة يدعي الأستاذ ماهر أو فقرة فيها مشكلة. نصيب الكتاب وحسنة على التساؤل المفضل. تحت أي باب يخرج من التاريخ الاجتماعي - وإن تضمن حديثاً عن الفكر والجمع والحيوات الذهنية والاجتماعية. هكذا يبدأ العرض بالتساؤل عن فرع هذا الكتاب المستحق على «التصنيف» تحت باب واحد من أبواب العلوم الثلاثة المذكورة. وهكذا تسرول الحيرة على صاحب العرض ينقلها إلى القراء مستخدماً مستخدماً شائناً بقدراتهم على كشف الاصطناع في حيرة والتصنيف في حلقه. مشكلة التصنيف. إذ يقول مترجماً حرفياً ما ذكره في مبادئ البعثة المذكورة أو للهاد للقدسي للكتاب ونحت عنوان (العلم الحياتي والموقف الاجتماعي) «وما كانت مهمة علم الاجتماع الأدنى هي أن يكون - ما تمكنه ذلك - تحليل العصر الشخصي في التعرُّب إلى معادلات اجتماعية» الخ. (انظر العرض والترجمة ص ٢٨٠) ويرفاد الاستغفار بطلقة القراء. بعد هذا التصريح بمهمة علم الاجتماع الأدنى التي اعتمدتها منطقاً أساسياً لإعداد الكتاب. إذ يقول الأستاذ ماهر في عبارة مقالته مؤكداً هذه المرة معرفة بنوع البحث الذي حيزه تصنيفه بأدب الأمر. ومرة صغرية هذا النوع من البحث الذي يبدو لأول وهلة. سهلاً وبسيطاً. إن علم الاجتماع الأدنى فرع من أفرع فروع البحث. لأنه يتطلب جملة أمور قلما اجتمعت في كتاب واحد.

لا بد هنا من ولغة عجلى ليل المصنف بالمرز على مفهوم عارض الكتاب لمجتمعات علم الاجتماع الأدنى من الواضح. بالاستناد إلى ما تقدم بيانه. أن الكتاب قابل. إذاً. للتصنيف. وأنه مندرج. بالتالي. تحت باب «علم الاجتماع الأدنى» وهو علم من أفرع فروع البحث الخ. وواضح فوق ذلك كله أن حيرة الأستاذ ماهر في حيرة مصطنعة أولهه بمنزلة تصنيفه المصنف. وتسألوه المفضل. واستغفاله الشان بطلقة القارئ وذلك. والسؤال في الكتاب قد أخذ. أصلاً. في محال ما صرح الإنكليزية Interdisciplinary Studies وهي في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى. وغيرها من أنواع الدراسات المشتركة التي تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة بفتح أبواب العلوم والفنون المختلفة على بعضها وإلى الخروج من قسمة التخصص الضيق أحياناً إلى أبعاد المعرفة الشاملة لعلم الاجتماع الأدنى. أو عرف الأستاذ ماهر. إنما هو في التصميم من تلك الدراسات المشتركة وغرة بأداة من غير غارها

بل قد يعود إلى جملة الأمور. التي يتطلبها هذا العلم المعقد والتي قلما اجتمعت في كتاب واحد. معاد الأستاذ ماهر طبعاً - إذ البكتها كتاب مقبلة بأمانه من دليل كتابه الرسائل الجامعية. ومقادة بصوب صبرى على هر من طلابه في إحدى قاعات الفرس (١) مرفف ليدروسى محمد - ما بين المصنف المجلد إلى اليسار (٢) هذه الترجمة بردها معرفة مباشرة باليوناني وحصاءات السكان وأموالهم والوفيات والزيجات والطلاق (كما) (٣) حسن مقدى مرفف يستطيع في يتصلق ماله علاقة بالموضوع واستعداد الراس (سهي كلاء الأستاذ)

يقول المثل الفرنسي «لا يخرج المرء شيئاً من مهنته» On ne sort jamais de son métier. وعجب الأستاذ ماهر كماله أو أن لا يستطيع الخروج من مهنته (وأكد القول من جهة) كصنمى ذلك أنه لو تجاوز هذه الصلابة الحالية لما طاعنا بمنزلة توسيعه المتوسمة المستطعة التي يحددها ميزاناً فلسفياً لفهم الكتاب. ومعتدلاً أيا مناسبة مزاجية للإجابة عن تنهويو علم الاجتماع الأدنى وسياج البحث في تلك. وهو مفهوم. طائفي. ينطلق من موهف «إيديولوجية» صلبة. وينقاد لتأليح حمية مفروضة. وترفعه فوق ذلك جهل فاضح بما يصل بالموضوع وما لا يلمنه له. وأولى ملوماً أن أسأل الأستاذ ماهر (وهو بطير يعلم التواكل) كيف؟ وأين؟ وهل من المستطاع أن أجد إحصاءات المواليد والوفيات والزيجات والطلاق الخ. تلك الفترة من تاريخ مصر المتروكة بين عام ١٨٨٢ - ١٩٢٢؟ وإذا نصت لمجربة واستغفرت المحصول على مثل هذه المعرفة المباشرة. فلماذا قلادى - نوهب الله حنة - كيف قلدها بها في قوامى لشعر وضع مصر الخطية؟ وكيف استغفرتها - هذه الله إلى تصور واضح للهدف الذي نرمى إليه. - في لقيم الدور الذي لعبه الشعراء في انعكاس التيارات الفكرية والاجتماعية خلال تلك الحقبة للامة من تاريخ مصر؟ هلأ قلادى شيئاً من ذلك وهو بطير «بالترافل» وصاحب «الحسن المرفف»؟ وهلأ. قبل ذلك كله. مستخدم من أنصكم النقد (هلأ ما رغبه أو يستطاع في الأثر للنفوذ) غير ما يستعمله معلوم الصبية في حلقات الفرس من مصطلحات أو هرجات أعلاها «جهد» وأوسطها «لا يفسر به» وأوسطها «نقص»؟ وهكذا يكون النقد بالأستاذ «أعجل هذه السطحية البتة يجعل صوابه أنصكم»

الانتقائية والتصميم ومحاولة الترقى على الأشلاء

سنقل في تقدم ذكره من خاتمة العرض إلى عيوب أخرى لا تقل عن الأولى حصدرة. برسم الأستاذ ماهر حرف ما ذكره في بعد كتاب عن محاب البحث يقول بعضهم هذا الكتاب أعمال اليهودى وشوق وحافظ ومطران والطافاد وأرى وشكرى والعبادى وعدد من سائر الشعراء. أعبر إلى في فترة الاحتلال البريطاني. مؤكداً الحقيقة الحياتية لشعرهم. ولكد تركيز أكبر ما يركز على فهم شعرهم كمصدر دراسية

للمجاعات العبر من اجباية وخصية . وينقد هذا المصدر بقوله «كلام جميل . فولا أنه لا يبتدىء التوايا الخسة لو كان مع عورى مهتما حقا بالقيمة الخيالية هؤلاء الشعراء . وهي في رأيي (والكلام للأستاذ ماهر) قيمة متواضعة . لنقسم في قراءات متفصلة لإنتاجهم الفرير ، نرى مازما . مرة أخرى . بالإشارة إلى ما في حكم الأستاذ ماهر من تافس صريح . إذ يطالب بالاهتمام ، بالقيمة الخيالية ، لشعراء قيمة شعرهم الخيالية . في رأيه . «قيمة متواضعة» .^{١١} وحكم الأستاذ لا ينطوي على التناقض الواضح لمصوب وإعما هو . فوق ذلك . حكم لاسد لأنه يفتريه دون تحفظ . ويحل هذا التعميم الكاسح على شعراء العصر جميعاً دون تمييز بين بيان شعراء الكلاسيكية الجديدة كما يفتري في شعر البارودي وشوقي وحافظ من جهة . وبين ما طرأ على هذا اليك بصفة أو خاصة على أيدي مطران والعتاد وشكري من رواد الحركة الرومانسية في هذه الفترة وهي فروق هامة تاروتها . لو قرأ الأستاذ ماهر الكتاب بإيمان وروح النقد في حكمه . بما يقتضيه حال التاج الشعري من فهم حيوات وما تستلزمه طبيعة البحث من تأكيد على هذا الجانب الأدبي . عالجته ذلك مفصلاً في حديثي عن البارودي ومطران وشكري خاصة وعقدت لكل من هؤلاء الشعراء فصلاً كاملاً فيما تناولت شوق الذي انتقاه الأستاذ ماهر دون سواء من شعراء العصر موزعاً . كشاعر للبلاط . على عتو ، حركة القدوة . والاتجاه الإسلامي . ورد الفعل ضد الغرب ، من أنسام الكتاب . دون أن أفرد له فصلاً خاصاً به . لأنه في تلك الفترة التي ينفي بها البحث (١٨٨٢ - ١٩٣٣) لم يكن لحظهم شعراء بعد . لا سيما في الشؤون اليهودية . سوى قيمة تاريخية يستشف القارئ من خلالها قيمة جديدة مرفقة بالشواهد الشعرية على ما كان لشاعر البلاط من الأثر في النهضة بوجه التيارات الفكرية . وفي نشاط الجامعة الإسلامية . وفي تأكيد مواقع المحافظين إلى إحياء القدم تاريخاً ولغةً ومسكناً في الشعر . أضف إلى ذلك أنه لم يكن لبنوا . آنذا . عرض القريض الذي كان يعطيه البارودي من ليله كشاعر اليان الأزب . ومع أني أؤكد صحة كل كلمة قلها في فهم تاج شوق في تلك الفترة كما أثبتها الأستاذ ماهر من جهة في عرضه ولم يعها بغير قوله . «لا ريب أنني في أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ» . (لاحظ الفصل الأستاذ باستعمال كلمة «أغلب» . وكان بوسعهم . أجزل فقه عطاءه . ان يسلطها كلها) . أقول مع أني أؤكد صحة فهمي لوظيفة شعر شوق السياسية . التاريخية في تلك الفترة . لا أجد لغيراً أو تزييراً لاختيار الأستاذ ماهر ما قلته في شوق واعتباره بدلاً ومطابقاً معنواً على سائر جوانب البحث الذي تناولت فيه بالموازنة والتحليل ذلك العدد الوفير من شعراء العصر

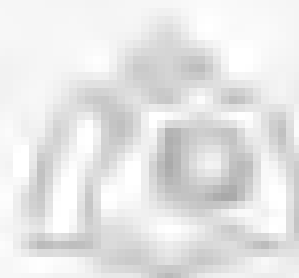
لا ريب أنني في أن التذرع الأساسي لهذا الانتقاد الخولي ولذلك التعميم الخطل هو الاحتفال بالذكرى العاشرين . ورواية الأستاذ في اهتمام منه ربيع مؤالية فظة إلى إتمام عرضه للكتاب بين ما تفرقة . ففصول . من البحوث عن شاعر المهرجان الأول . وهكذا يحل هذه الانتهازة برفدها حلق القارئ على الأقدم . راجع الأستاذ ماهر يفتري الأحكام على الكتاب حلقه عن الصواب . بطرق التعميم وكأن البحث يعمده موقوف على شوق وخلفه في حيز . لم يكن شوق غير واحد من شعرائه . ولم يكن ما قلته فيه . على جرحه . ليحسب على ما فترده به غيره من معاصريه في تلك الجذوة من التناهيين الأدبية . الخيالية والتاريخية . فذلك أن شعر البارودي . كشاعر على ذلك المنهج يروج التلاوة وقيمة الإيجاز بما طمعه وقرع القائل في العصر . لم يكن . كما بينت في الكتاب مفصلاً . أنشج مرة لفظة القوي القومي في مصر فحسب . وإنما كان فوق ذلك أنبلغ ولفظة للتدليل على أن الثورة القومية ليست . كما يعتقد أكثر الباحثين في الغرب والشرق على سواء . انطلاقاً عنك قامت به عصابة من الضباط . بل وبعيداً صاعداً عن تبعات براكيز القوي القومي في مصر . ولو تكب الأستاذ ماهر عن التعميم المسطح وقرأ الكتاب لتأ في القرائة . ومكتفياً في الحكم . لتدبره هذه القواعد على أصالة البحث . ولاستحدث في موازني بين مؤلف شوق وحافظ من بعض الأحداث التاريخية الحديثة . كحداثة منشواي مثلاً . كيف احتلف العاهران . وكلاهما كلاسيكي مسحدث . في النظر إلى الجوانب الظاهرة من ملامح العصر بالانطلاق في تصوّره وطبيعته رؤاه من جذوره الاجتماعية وأتاهه الطبقي . وكيف أعاد كل منها بناء التاريخ من خلال مؤلفه الخاص وحوله حالة شعرية مطلوبة التأثير والتأثير . وليس أظ على ما في الكتاب من إضافة حقة من البحث الأدبي بعامة الذي وقفه على تحليل مطران تياناً لإسهامه في التراث الشعري الحديث شكلاً ومضموناً . وتوحيماً بمؤلفه التوجدالي وترجمته الإنسانية في لغزه الحق . ولطافته الخفية وفهمه لثأرة الشعر المستعبد في قصائده «ديون» و«تؤججه» وغيرها من روائع شعره . مما أحله على رأس مدرسة المجدد . وجهته بحق ماضياً مباشراً لقيام الحركة الرومانسية التي فصلت إسهام جماعة الديوان في تطويرها من بعده بالاشتراك مع المهجريين . وأزالي طرماً . في نهاية هذا الحديث عن انقلاب العرض وتعبيره . بالإكراه للتسارعة إلى الأحكام الجديدة التي أثبتنا على مشكلة الالتزام ومؤلف القاهرة من قضايا العصر كما أثبتنا مفصلاً في قديمي لتاج شاعرين عظمى طيبة وقفاً وتصوراً وأداء شعرياً . مما على الطهاني وعبد الرحمن شكري استجاب الأول لروح الوطنيين المصريين والإنكليز من قضايا العصر بغير حياحي . عفاي . قوله في تأثيره الآل وقيمه الحقيقية تاريخية محدودة . واستجاب الثاني لقضايا المصالح المصرية . ولأزمة الإنسان في عصره بعامة . بغير الطهاني . ذاتي . وما على قزعة وجدانية . لها في التعكبات صامية . وفي غرق ذاته الشاعرة ووظيفه . أضيق بغير عن مؤلف القاهرة المعاصر . ولناهد للبشر لقاهرة الرضى من ملامح شعرا الحديث

ما وجه الخطأ في التعميمات الخاطئة التي أومأت بها متسرعاً إلى بعض الفروق الأساسية في الميولات الشعرية المختلفة لشعراء فترة الاحتلال البريطاني التي يحثها الكتاب ولا يصح اعتبار ما ورد منها عن شوق بدلاً عما قبل في سواء ؟ ليس وجه الخطأ في أن يكشف البحث عن بعض «الحقائق التاريخية» . ككيفية منشواي . . كما يزعم الأستاذ ماهر . وإنما وجه الخطأ هو فيما يليق به الباحث من أحكام كاشفة على «مؤلف» الشعراء من تلك «الحقائق» انطلاقاً من طبيعة رؤى هؤلاء الشعراء في تصوّره لا وتخيّره منها وعبيرهم بها المكاسب والتأثير ومن

هنا كان الفارق بين تصور شوقي لحداثة « فنشواي » وتصور حافظ لها وبين التلاوة الاجتماعية - التاريخية لما قبل من شعرهما في النكسة الواحدة ومن هنا أيضاً كانت الجلفة النفسية لها تتوافقه بالبحث من شعر طرمان وشكري مركزاً بالدور الأول لأعلى لبيان الانتكاس - في بعض شعرهما وينسب بطلونه - من عطية الكلاسيكية الحديثة إلى يسر الأشكال الرومanticية وتحليها عن الضمير النقي لمحب ، بل على لبسك معي الموجودات والأحداث في العالم الخارجي وتحولها إلى معادلات لما يحول في العالم الوجداني لكل منها من الشاعر والخواطر والأشيلة والحالات النفسية . ولذا كله حدّتها الرأيتين المندمين ، والمعلمين للأنماط الشعرية القائمة من بعدها ، ولم أجاز قرأى الشاعر في « الهزيمة » ، شكري واستمرأت في شعره - خلافاً لذلك - ظاهرة رفض الأنواع الاجتماعية وصوت احتجاج على مؤسسه الشعر .

بحسب أن لا أقبل التلذذ في تعداد ما في الكتاب من إنجاز مواضيع شاء النقد متجنباً لا أن يتجاهله لمحب ، بل أن يتكلم به عن قول الحق والإقرار بأنه الإهمام الأول والفرى من نوعه في تعريف القارئ الأجنبي بعدد من كبار شعراء العصر - والمجاهدين الأدبية ، ووظيفة برامج الشعرى ، وقيمتها الاجتماعية والسياسية والفكرية في فترة الاحتلال البريطاني لعصر . وبحسب أن أسأله أيضاً ، هذا السوال المكيح إذا كان الكتاب ، في رأيه ، مظهر من الإصالة الخلقية ، فإذا اختاره طبعاً ، وتناوله نقداً ، وشغل به قراء « النصوص » ، فضلاً ، وبلغ من صفحات هذه الحلة الراقية نحائ صفحات كاملة كان يمكن مكرها بما هو أهمّ نفعاً ، وأوفر دعماً ، وأغنى حكمة ، وأجمل فائدة للأدباء ؟

الدكتور منيح عيسى أستاذ الأدب العربي
جامعة كاليفورنيا ، بركل الولايات المتحدة الأمريكية



تعقيب ماهر تنفيق فريد

سوف أحرب صلحا عما حفل به رد الدكتور منيح عيسى في ألقاظ السباب ، إن حظه من ادب الكتب واستحيائه كان نورا قليلا ، ، الفضيل ، ، استغفرك اللهك الشاكر بطلنة القارئ ، ، توصيله للموسى المسطحة التي يحتملها ميزانا لاسدا ، ، المسطحة المعلقة ، ، جهل للصح ، ، حكمك لاسد ، ، هذه الانجليزية بردها حافر الترقى على الأشلاء ، ، إلى آخر ما ورد في رده من كلمات لا آبه للرد عليها - لأنها دون مستوى الرد - ولا أفضل لقراء بها ، لأن قراء « النصوص » - لها فن - لا ينبغي أن يردوا ردودا لا تبدو في تكون سبابا

أحرب صلحا عن هذا كله لأن لا أستطيع أن أبادل الدكتور منيح عيسى غلا جلي . فليست أعرفه - ولا أريد أن أعرفه - وليس بيننا روت قدجة يحملني على أن أجاتف العدل في الحكم عليه ، وإنما أنا لا أحسن أن أستعمر غور شعرا واحدا لا دليل له - شعور القراء الرقاء إد أرى رجلا مثله - لظهوره أنه قد استقرت مكانته العلمية ، مما تكن موضوعه - بطله صوابه أمام كلمة نقد ، ولا يحمل أن نقال فيه كلمة حل (لو ما يبدو لي أنه الحق) فإذا به يحطرنقده رفاقا من الإهانات ، وإذا به يسكت عن لقائل الحقيقة التي أعطاها عليه (مثل إعطائه الفقرة في الصبر الإنجليزية) لكي يتكلم في قضايا عامة لا صابط لها ، ويكشف - أثناء ذلك - عن عيوب جديدة في فهمه

ومن العجيب أن ترى هذا الكاتب يقدم نفسه على أنه من المؤمنين بأن النقد هو ، السعي المشترك لإدراك الحكم الصائب على الأثر الشعري ، لتلاحظ أولا أن هذه الميابة ، التي وضعها بين علامتي تنصيص - مأخوذة من الناقد البريطاني الراحل ف ر ليفر ، وترجمة (عبرها اللغة) لبعض ما ورد في مقدمة كتابه المسمى «السعي المشترك» - لم لا يذكر منيح عيسى ، صراحة ، أنه قد أخذ هذه الفكرة من ليفر ، الذي أخذها بدوره من سميريل جوسون ، وت - من «إبيوت» وهل فكلي علامات التنصيص لكي تظلت القارئ بل مصدر الفكرة ؟ قد كان الظن بأحد الدارسين الأكاديميين - فلو أنها ليس أكثر من ذلك - قد يعرضي الأمانة (وهي أبسط الشرائط اللازم توفرها في معلم جلي) فينسب كل قول إلى صاحبه ، ولا يتعمل ما ليس له - وكأنه من يندفعه الخافض

أقول من العجيب أن يتخذ منيح عيسى من ليفر المعظم والحد له - ثم لا يأخذ من ليفر بعض مسائله وأوها الصلاية الفكرية إن هذا الدارس الذي تترنزل الأرض تحت قدميه لأن بالقد نقد لا يروى - ثم يبدو - أن ليفر قد عاش حياة فكرية كلها بصال ومعارفا - وإن الخلاف في الرأى يقع من الحياة الأدبية في الصميم - وإن تفرقت لتقدير غير طبيعي في اعتراضات الإنشائية ، حيث المولى شخص - مما يحكما إلى التغيير الموضوعية - بطل عاملا حوجه وقوة لاعتق لا ينكرها إلا عكابر

كيف تفسر نفسه منيح عيسى المناهية ، وغروره الشعراء على كتب لا يعرفه - ولم يتطاع لها طرمان ؟ لا تفسير لذلك ، حتى إلا أن يكون النقد قد أصابه في مقتل - إنه يشعر ، في عرفه ، بالخلل المجهي الذي يحور كتابه ، ويحافظ نفسه فيه (ولعل أحمد الخشوف على رسالته أن

يكون قد نبه إليه). وليس كالحق إبلاها وإيجاعا. ومن الواضح ان نقدي قد من الاعصاب الطرية المتوفرة في كتابنا فانطلق صارخا لاحنا ولو كنت متجها كما يقول لا آله ذلك نصف الألم الذي يعانيه الآن لأنه يعرف أن ما أقوله قد أصاب مقطع الصواب لن أطيل في هذه النقطة، ولن أضيف إلى آلام كتابنا كلما جديده.

ومن دواعي القراء أن ترى كتابنا يرد بأن رسالته هذه قد أقرها حميد المستشريفي 1. 8. 1. ر. حبيب، والدكتور وليم لالجر، والدكتور محمد مصطفى بدوي من جامعة أوكسفورد، والدكتور مالكولم ليون (وصواب Lyon لا Lyon) من جامعة كامبردج، ثم يعقب: هؤلاء هم بعض الأعلام الذين أقرروا الكتاب إحصاءاً وشرافاً، ولعلهم - في حرف الأستاذ ماهر وما يندعي في نفسه من كمال العلم، وما يحري في حرفه الكتاب من صلب وضموع - لفر من التكرات، ولقول كلا، ليس هؤلاء بالتكرات، إنما هم أصحاب علم وفضل ومحاولة الكتاب السعي بالقيمة يسهم ربي محاولة صادقة مكشوفة. ولا أدل على صيرى لهم من أن في مثالا - لا أقنه قد رآه - من كتاب الدكتور مصطفى بدوي ومعدل لنقدى إلى الشعر العربي الحديث (المنشور بالإيطالية) ظهر في مجلة، القاهرة (أبريل 1976) حاول أن يبل الكتاب هذه من الطبع والثناء لكن تركية هؤلاء الأعلام للكتاب لا تنهي دليلا على أكثر من أمر واحد. أنه جدير بالثناء، وهذا ما لم أنكره، ولا دار في تحله أن أشكك فيه. إن كتاب الدكتور عيسى جاهد لا بأس به، وليس أسوأ من أعمال كثيرة ترى النور، وهو - بهذه المقاييس - يستحق أن يثنى وأن يقرأ لكنه يستحق أيضا أن ينقد، مما كان شغف موحجا لرفاه، وطبعوا ليعمل عليه من القصور والتقصير.

بعض الدكتور منح عيسى بالانجازية وأنى أردت، اهتمام حبة ربح مزانية دعت إلى إتمام حرفه للكتاب بين ما بشره، فصول، من البحوث، ألا فليعلم هذا الكتاب الذي يعرف بما لا يعرف أني لم أنطرح بالكتابة عن كتابه، وما كنت لأشغل بالي به وفيه أعمال أخرى أجدر بالكتابة وأحق، ولا في مجلة، فصول، - مجلة في شخص الدكتور جابر مصطفى نائب رئيس تحريرها - هي التي دعت إلى في الكتابة عن كتابه. إن كتاب هذه السطور ينشر طلاله في الغلات الأدبية المصرية - فهو لا يسمى بل غيرها - منذ عشرين عاما، ولا ينتظر، حبة ربح مزانية، لكن يكتب عن هذا أو ذاك، بل هو قد قصرت حتى كتب كتابا كادرا لسأهل القليل لكن يكتب عن رسالة منح عيسى الجامعة.

أشرت إلى ما يعجز طفاهم منح عيسى من أخطاء، وقد فن الألوان لكي أزيد هذه الإشارة بيانا. إنه يفتن رده بقوله: «إذا كان الكتاب، في رأيه، عجزا عن الإضافة الحقة، فلماذا انتقده عجزا، وتناوله ناقدا، وشغل به قراء فصول مفصلا؟». وأجيب على هذه الكلمات بقولي: لأنه - على وجه الدقة - ينتظر إلى الأصالة، ولأنه - على السطح - يوحى بما: فقد البلى أن ينبري من يحله في مكانه الصحيح بين الدراسات، ويژه بفسطاس لا محالة فيه. وما على القوم في جامعة كاليفورنيا، بكل، أن صاحبهم قد ألى بما لم يسطعه الأوائل، وربما ظلت أجيال - غربة عن أدب العربية - أن هذه الأطروحة الجامعة قد أصابت إلى المعرفة جديدا. ولهذا كان من الواجب أن تضع النقاط فوق المروف، وأن تضع الدكتور منح عيسى في مكانه من البعبور أو الخيس، وسرى - إذا قرأه برجال من أمثال إدوارد سعيد، ومصطفى بدوي، وعبد عتيق، وعبد الوهاب السبيعي - أنه لا يبدو أن يكون دارسا خفيف الوزن.

يستنكر الدكتور منح عيسى حيرى في محاولة تصنيف الكتاب، ويقول: «من الواضح، بالاستناد إلى ما تقدم بيانه، أن الكتاب قابل، إذا، للتصنيف»، وأنه متفرج، بالبال، تحت باب «علم الاجتماع الأدبي»، وأقول: لا تنافس بين حيرى في تصنيف الكتاب وانهاى - بعد لاي - إلى أنه أقرب ما يكون إلى علم الاجتماع الأدبي، فالخيرة ميمنا في الكتاب لا على بكل متطلبات هذا اللون من المباحث (وقد عدت لكتابنا بعضها) مما يجعل التمسك إليها موضع شك، أو موضع خلاف على أحسن تقدير. إن كتابه كالماء لا لون ولا طعم ولا رائحة. ومن نطلب في الكتاب - نالفا أدبيا، أو فلسفيا جاليا، أو عالم اجتماع أدبيا - أن يكون ذا شخصية فكرية وعلمية قوية نراه من وراء السطور. وأن يكون ذا معضدات واسعة (سواء واقعية عليها أو خالطية)، وأن يكون لديه رؤية فكرية أو حجة منطقية قابلة للإثبات أو الدحض. لكن الدكتور منح عيسى لا يملك من هذه المقومات شيئا يذكر. إن عظمه ألام النقد (وهو ضعف نفسي) لا يعادله سوى ضعفه لعدم الأفكار (وهو نقص فكري). فهو، في كلا المجالين، يستغيث بالاتصال في الفكر، وبالعرض في التحليل، وبالتوكيد في البرهان.

وليس أدل على هذا النقص من قوله: «أراي ملزما - مرة أخرى - بالإشارة إلى ما في حكم الأستاذ ماهر من تنافس صريح إذ يطالب بالاهتمام بالقيمة الجمالية، الشعر، قيمة شعرهم الجمالية - في رأيه - «قيمة عوامهم»، (علامات التعجب من عند الكاتب، كأنما لم تكفه علامة تعجب واحدة) ليعلم منح عيسى - إن كان قد فاته أن يعلم في هازورد - أن التحليل الخواص لا يقتضى أن يكون موضوع التحليل د قيمة جمالية. فهو مصعب على العمل الجيد والعمل الردي والعمل المتوسط سواء سواء. انه منح نقدي وليس حكما قيميا مسبقا، والقصدية نودته قد تكون من بعض الزوايا كبر اندرة واعجب دلالة من القصيدة الجديدة. وذلك لأنها بدتم على هذا النقص ودانة تركه القيمة الجمالية التي تنفصها على عجز قد يتدعا إدراكه في قصيدة أخرى جيدة تكون هذه القيمة مائه في شاحصه على عجز قد يسر بقارى. ومعدل مكانه القديمة. وذلك لفرط ما تستعبد على الانشاء وبلى شبكة من الشعر القصوى وانغمى على دغى مثل وشعره.

قلت إن القيمة الجمالية لأغلب الشعراء الذين يتناوهم الدكتور منح عيسى قيمة محدودة. ويعلق كتابنا على ذلك بقوله: «وحكم الأستاذ لا ينطوى على التنافس الواضح فصب واما هو فولى ذلك. حكمه لاسد لأنه تجربه دون تحفظ. ومثل هذا التعميم انكاسح على

شعراء المعاصر جميعاً دون تمييز . أسأل هنا : ألم يقل ما نصه : « إن أغلب الشعراء الذين يتناوهم - باستثناء البارودي ومطران وشوقي وحافظ - شعراء ذوق إنجليزي ، ولكنه إنجليزي متواضع » . لكن اهتمام تلك النواصب قد انحرف هذه السطور ، كما انحرف كتابات الخطير التي أزعجتها لكتابته ، وربما كنت قد أضللت فيها ، من مثل غزلي « صريف طيب للقلوب الأجنبية » ، « دعوى المؤلف صالحة في مجموعها » ، « إن سطرته على مادته الغزيرة كفاً وكيفاً طيبة » ، « لوجهه الشعر العربي إلى الإنجليزية حسنة في مجموعها » ، الخ .

يقول الدكتور منيح عورى : « الحق أن الكتاب قد أهد ، أصلاً ، في مجال ما يسمى بالإنجليزية Interdisciplinary Studies وهي في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى « كهارفرد » وغيرها من أنواع الدراسات المتشعبة التي تهدف إلى توسيع آفاق المعرفة ، إن الريح - لها يهدو - يأتى إلى قلوب منيح عورى متأهراً لهذه الدراسات القائمة على باطن الأساقى الفكرية يرجع تاريخها في الغرب إلى خمسين عاماً على الأقل ، وليست بالحدثة التي يزعمها كاتبها . وكان أن قرأته كتابه المسمى صدر في عام ١٩٧٦ لا يحول غافره أن في الدنيا مناهج فنية من نوع البيوية ، أو ما بعد البيوية ، أو الشكلانية ، أو حتى « النقد الجديد » ، فإن منيح عورى لا يحول غافره أن هذه الدراسات المستفيدة من غيرها مناهج مقبولة ومعروفة - في هارفرد وغيرها - وأن في مجالات تخصصه هذا النوع من الباحث كانت تصدر في عام ١٩٦٤ - حين أهد رسالته - وقبل ذلك . لكن كاتبنا محدود العلم ، فوفق عند أفكار القرن الماضي ومناهجه . وليست أراحمه على ذلك (إن هذه المناهج ليسها) وإنما أراحمه على محاولته وضع الشعر القديم في زقاق جديدة ، وإدعائه أن ما أنشج عفا وفسا ، في طليعة ما استجد في الجامعات الأميركية الكبرى . إن معنى كاتبنا إلى الجدة متفجع حقا - لأنه لا يحدو أن يكون طريقاً في نوم قسن ، أو في سبات هوجواطلى لم يجد من يوقظه منه .

وكما صوبت لكتابنا - في عرضي - بعض اصطلاحات الإنكليزية ، أستطيعه حطراً أن أصوب له قوله عن تحليل مطران : « أحله على رأس مدرسة التجسيد » . وجعله على ما هدأ مباشرة قيام الحركة الرومانسية ، وعن مطران وشوقي : « لما كلف عددتها الرافضين المحدثين والمثابرين للأكاديميات المصرية الفاعلة من بعدها » . وعن عبد الرحمن شكرى : « لقدع المباشر لظاهرة الموقف » . ليس في مصحات العربية كلمة « ما هدأ » ، وإنما هي رمانة أصحمة لا تليق بمصطفى فخرى العربية خارج البلدان الناطقة بها .

ومن طلائع المقار كاتبا إلى التفتيح - وهو الذي يسمي بالانقراض إلى « المواجه العلمى » - كتابات التناء التي يندلها ، متولداً ، على كتابه ، لا يجد في ذلك غربة ولا حرجاً . لم يكن ما قلته فيه على جوده . . . « أصالة البحث » ، ليس أدل على ما في الكتاب من إضافة حقة من . . . « الإسهام الأول والفريد من نوعه » . جله بعض الكتابات التي يصف بها نكولف كتابه ، وكان الأجدر - لو كانت حقا - أن يدع لتجريب قوماً يكتب الترجمة المظروطة . والموقف النفسى والوجدانى والمكرى عند مرحلة من التحويل بها . وعن الرضا الكلبة عن عيوب الذات انظر إلى طرحه . وكأنه ناشى بقرأ اسمه مطبوعاً لأول مرة . ولعجب منى حين تراء بقوله : « فرحت بحدى الأمر لوجود اسمي - على غير ليلوف من أو لوطاب - بين عدد من مشاهير الأدباء » . لست أفرى كم بلغ الدكتور منيح عورى من السن - وإن لأدع له عذراً بدوام الصفا . وطول العمر - ولكنى والله من أنه قد جاوز - أو ينهى أن يكون قد جاوز - مرحلة الفرحة بولية اسمه بين مشاهير الأدباء .

لقد كنا - علم الحق - الشعر الرقيق بالزلف ، وجهد - قدر طاقنا - لإبراز نواحي التوفيق في كتابه . لكننا الآن - ولقد رأينا نموذجاً من فطالة التفكير وعيوبه الخفية - نرانا في حل من أن نقرره بلا محبة ولا رفق ، وموعدنا معه في كتابه « قراءات في الأدب العربي المعاصر القصص والقصص » (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ وليم بونر) ، وكتابته « قراءات من الشعر العربي الحديث » ، (وقد وضعه بالاشتراك مع الأستاذ حامد الجبل) لكي يظهر التشعب عن المألوف مغريباً وفارساً ، والمظفرة إلى الجنس الغزلي في العربية والإنجليزية على السواء ، لكي يعرف من أندر الرجال ، وكبلا تتعل على الأغرار من الأجناب دعوى هذا الذي لم يستكمل عنده من مناهج النقد وتطورات الفكر ، بل لم يستكملها من حروف الجبر الإنجليزية واسم القاعل في لغة سيويه والحليل .

● حاشية حاشية غير علمية :

مذكر - على سبيل التشككة والسبى - هذه النماذج من أوام المؤلف في كتابه « قراءات في الأدب العربي المعاصر » (ولعله لا يفل بالبيعة على زمده في التأليف) ، إلى أن طرغ له بالنقد الفصل والنقد المستطفي .

ص ٢٢١ يقول عن نجيب محفوظ

He began his literary career in the thirties with a number of historical novels, among them Abath al- aqdar, Radubis and Kifah Tibah

في حيرة among them أوصى بأن تشجب محفوظ روايات تاريخية غير هذه الثلاث المذكورة ، وهذا واضح البطلان لأنه لم يكتب روايات تاريخية غيرها (وإن كان قد ترجم كتاباً يحمز يكي عن مصر القديمة ، وكتب قصصاً قصيرة من وحى التاريخ القهري) . وكان الأجدر بالزلف أن يكتب namely أو viz قبليراد أسماء الروايات الثلاث .

لكن من يعزى ؟ وما رد علينا الدكتور منيح عورى بأن نجيب محفوظ ينشر الآن - في عام ١٩٨٣ - رواية تاريخية هي « أمام العرش » (العتة ، الإلاطة والظفريون) ، وأنه في كتابه الصادر عام ١٩٧١ كان ذا بصيرة تنبؤية تسبق الأحداث التي عثر حاما ، وقد بلغت - له صيرته الصافية - هذه الرواية التي عاد بها محفوظ إلى بداياته الأولى !

ولا نكاد نفرغ من هذه اللحظة الصعبة حتى نلجأ في الجملة التالية لحظة تاريخية .
Then he turned to realistic novels depicting contemporary Egyptian life, beginning with Kaban al-Khalil (1941).
كلا ! بل قد كانت لحظة روايات الظروف الواقعية ذات للهد المصري هي « القاهرة الجديدة » (أو « النهضة في القاهرة ») الصادرة عام ١٩٤٥ ، لا « كان الخليل » الصادرة عام ١٩٤٦ .

ول الكتاب الكثير مما يحتاج إلى تنقيح وحذف وإضافة . لأنه قد صدر في عام ١٩٧٦ وقد جندت أمور كثيرة منذ ذلك الحين . كما أرجو أن يتداركه منحه عورى وإدراكه في طبعة قادمة . خاصة أنه - فيما يبدو - كتاب مدرسي مقرر على طلبة بعض الكليات الجامعية الأمريكية . عند منحه عورى أن يحب الظروف مازال مديراً لمؤسسة دعم الصبا (ص ٢٢٦) وهو يدكر من مسرحيات الدكتور يوسف إفرس «ملك القطر» و « اللحظة المرحية » (ص ٢٥٤) مختلفاً أن له أيضاً مسرحيات « جمهورية فرحات » و « القرواير » و « النهضة الأرضية » و « المخططين » و « الحس الثالث » . ويذكر أن له رواية « الحرام » أيضاً روايات « الذهب » و « البيضاء » و « بيوروك » ٨٥ . وعندنا في إحسان عبد القدوس مازال أيضاً لمحرير محلي « صباح الخير » و « روز اليوسف » (ص ٢٩٢) . ويذكر أن جبرا إبراهيم جبرا « رولان وشاعر وفيلسوف » (ص ٣٤٦) فهنا أضاف كلمة « مترجم » حيث إن ترجمة شكسبير وفوكز ليست أقل مفاخرة ؟ ويذكر أن ليلى بعلبكي في مطلع الفصل الثالث من عمرها (ص ٣٥٥) فهنا زادها جريانا في وادي السج ؟

أغلب الظن أن كاتبنا لن يلقى بالا إلى هذه البساطة لأنه قد أصم أذنه عن كل نقد ، وفهم - كما يقول التعبير الإنجليزي - على أكاليل غلره ، ناسبا أن الأكاليل ليست كلها سواء ، وأن التاريخ قلادة ينظمها حراً ونظمها .

وأدع هنا كله لأبسط كيف أنجح الكتاب نفسه - في هذا الكتاب - أن يجري قلعه في نصوص الكتاب العرب - وفهم رجال من طبقة نه حسين ، ومحمود تيمور ، وأحمد أمين (الذي أحاله منحه عورى - بقدره قادر - قصا) ، ولبيب الظروف ، ويوسف إفرس ، وجبرا إبراهيم جبرا - لكي « يختصر لعمدة وسقفة سرقة الطول » أو يخلق إمارا منطقيا لتصل مترج من سياقه في رواية (ص ١١ من القصدير) أعده هي أصلايات الترجمة الأمانة ؟ لا أقول للدكتور منحه عورى ما قاله القديس يوحنا اللاهوتي في حكام سفر « الرأيا » : « إن كان أحد يريد على هذا يزيد الله عليه الصلوات المكتوبة في هذا الكتاب . وإن كان أحد يحذف من أول كتاب هذه النبوة يحذف الله نصيبه من سفر الحياة ومن المدينة المقدسة ومن المكتوب في هذا الكتاب » . لا أقول له هذا حيث إن الأهم الأمانة ليست عندى كتاب مقدسة لخطها الصلوات ، ويكون الإغراب منها نوعا من تنهيس للقدسات ، ولكنها على الأقل إبداعات بشرية ينبغي أن تعامل باحترام ، وأبسط مظاهر الاحترام أن تقدم النص كما تركه صاحبه دون حذف أو إضافة . يشكر الدكتور منحه عورى من أن أعطاه كما لو كان أحد الطلاب عندى (ومن عادى - كما يعلم طلابي - أن أعاملهم معاملة الراشدين المستوفين) ولكن ما سيجنى إذا كان يسمى « فسادة غلبة إلى أوليات البحث العلمى وأبسط مفاخره وهي دقة القول ؟

إذاً نلجأ إلى كتاب منحه عورى وحامد الحر « معجزات من الشعر العربى الحديث » وجدنا من مظاهر غفلته إلى اللغة قوله (ص ١٨) : « إن طاعة جبرا إبراهيم جبرا عن « الأدب العربى الحديث والغرب » متفردة في المجلد الأول من « جويال أوف آرايند لوتشار » (صحيفة الأدب العربى : لايدن - هولندا) والصواب : المجلد الثانى .

وفي ترجمة بيت صلاح لى من قصيدة « ميلاد القاهر » (ص ٥٢ - ٥٣) .
وقطعت ما بيني وبين الأرض من صلة ورد

يكتب And served all kinship and love between me and earth

إعما الصواب : severed لا served

ومن ألاكبه هذا الذى ينس على « الجهل الفاضح » أنه يترجم قول خليل حاوى في مقدمة قصيدته « البحر والدروبى »
أفر إلى عفاف « الكنج » حيث الصواب (ص ٦٠)

إلى Set sail for the banks of the Congo that fountainhead of Sufism

في كونغو هذه ؟ كونغو برلايل لم كونغو كيشاما ؟ إنما المراد بحر الكنج Ganga أو Ganges للقديس من أهل الهند ولئن كان قد فاته أن يسمع به في دروس الجغرافيا (وما علمنا قبل الآن أن الكونغو اشترت بكونها بهذا الصواب) ، فقد كان خطبا به أن يسمع عنه في البيت ٣٩٥ من قصيدة « إلهوت » الأرض الطراب : ... Ganga was sunken...
ول ترجمته ليت صلاح عبد الصبور من قصيدة « أنلام الفارس القديم » ١٤٨ - ١٤٩ .
وانكسرت قوائم الأسلام

يكتب

The vanguards of his dreams are shattered

إعناك vanguards هي طلائع الجيش . والمراد هنا هو القوام (جمع قادمة) primaries أو primary quills وهي كبار ريش جناح الطائر (في الجزء الثاني من «المعجم الوسيط» الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة : «القادمة إحدى ريشات عشرين كبار» أو إحدى أربع في مقدم الجناح» العجوة الثانية ١٩٧٣ . ص ٢٢٠) باعتبارها متميزة عن الخواص secondaries أو coverts وهي ما دون قوام الجناح . هكذا يفسد المترجم الصورة المضمنة في بيت عبد الصبور بترجمة حرفية لا خيال فيها .

وهو يورد في القسم اليسرى عام ميلاد عبد الصبور ١٩٣١ (ص ٢٤٣) فهلا أضف : في طبعة قادمة . تاريخ وفاته (١٩٨١) ؟ ومن أنشأ المقطع إلى اللغة ترجمته عبارة : «وفق التاريخ» (من قصيدة أدونيس «الغرب والشرق» ص ١٩٨ - ١٩٩) إلى history's buried path والصواب tunnel . وبين الكلمتين فرق ظليق ربما كان من الإسراف في الطاول أن ننظر منه أن يظن إليه . وللدكتور مقالة بالإنجليزية منشورة في العدد الأول (١٩٧٠) من «جورنال نوف آرايند لتوتشار» (صحيفة الأدب العربي - الناشر : أ. ج. بريل - لايدن هولندا) . عنوانها : «لويس عوض» . والله منى حركة الشعر الحر . يذكر فيها أن لويس عوض currently (حاليا) يعمل معصب للمستشار الثقافي والحرر الأدبي للصفحة الأدبية بجريدة «الأهرام» (ص ١٣٧) . فهلا أحوال العمل للضارح إلى فعل ماضٍ ، ولد نواح الله لويس عوض من «الأهرام» ومن غيرها ؟

ويعكس في نفس المقالة اسم الناقد الدكتور طلال شكري فسيمه «شكري طال» (ص ١٤٣) . لا بأس ، فالأب يمكن أن يصبح ابنا ، والطفل أبو الرجل كما قال بودفورت .

ومن عجابه في الترجمة أنه يترجم كلمة bayt إلى couplet (ص ١٣٧) وإنما هي تعادل كلمة line ، على حين يترجم كلمة couplet إلى «قويت» أو «ثنائي» أو «ثنائي» .

أقول هذا المقصود الآن إلى أن نخرج لكاتبنا (رغم كثرة مشاغل التفكير) وأدع قارئنا «فصول» أن يحصل في هذه الأمور وغيرها . إن أطلق أبهج . وأنصفاء الدكتور منح حوري عبارة «صكك القارئ صكا» . فليظن ما أقوله هنا إن استطاع ، وليحمد - إن شاء - إلقاء القارئ ، ودمعة إلى التبرز العظمى وحده .

مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

كسويب

يود في ص ١١٢ ترجمة محاوره تركيبة (paradigmatic) . وارجمة استبدال (syntagmatic) .
ويعكس هو الصحيح



مرکز تحقیقات اسلامی و علوم اسلامی



ments of innovation' in the work of the two poets in the domains of subject-matter, language, image and form. He assesses, eventually, the historical value of these 'rudiments', on the one hand, and their intrinsic artistic merit, on the other.

After this examination of the 'rudiments of innovation', the issue continues its exploration of common features in the poetry of Hafiz and Shawqi alike. Most studies that fall under this heading are concerned with the content of their verse. Hence our discussions of 'The Popularity of Hafiz and Shawqi', 'The Poetry of Emotion', 'Poetry and History' and the echoes of 'The Social Reality' in their work.

Nabila Ibrahim's 'The Popularity of Hafiz and Shawqi' opens this section of the present issue. She dwells on the term 'popularity' as synonymous with fame and prestige but goes further to reveal its possible components. One of these is a creative communicability between an artist and a wide readership; another is having roots in a cultural storehouse implying a kind of collective wisdom that is inseparable from a certain cultural framework. Popularity, in this light, is indicative of a general immanent system, linking the poet with the recipient, and standing for the cultural customs that direct intellectual communication and determine the scale of values in a given society. Nabila Ibrahim proceeds to an examination of Shawqi's creativity as an embodiment of a continuous cultural and civilizational system, dwelling on various aspects of his performance, both in linguistic and in dramatic verse. From Shawqi, the writer moves on to Hafiz to regard his creative effort as a different way of performing within the same framework. He may not be as comprehensive or as various as Shawqi but, like him, he retains the link with his audience.

Helmy Badair's 'Poetry of Emotion in the Work of Shawqi and Hafiz' stresses another aspect of content. The writer starts by rejecting the idea, common among some scholars, that the revivalist school in general - and Hafiz and Shawqi in particular - was a school of artifice producing polished verse rather than genuine poetry. Challenging this view, the researcher stresses the emotional dimension in the work of both poets. After defining the word 'emotionality', he proceeds from definition to applied criticism, drawing attention to the influences on Shawqi and Hafiz in all their manifestations as embodied in their various themes. From an evaluative angle, Shawqi is seen to be superior as a poet of history and drama; Hafiz as a writer of elegies.

We next encounter Karam Abdou Karam's 'Poetry and History'. Here an attempt is made to go into the theoretical roots of the relation between these two human activities, in their similarities and differences. The writer reveals the cognitive role of poetry from the point of view of a historian. He also points out the differences between historical knowledge and poetic knowledge. Specimens of the poetry of both Shawqi and Hafiz are given to highlight

the historical dimension in their work. They do not seem to have had a first-hand experience of all the events they described, but they resorted to metaphor and exemplification, exposing - incidentally - the historical reality they actually lived. The writer alerts the reader to the pitfalls of direct historical treatment of the poetic content, but asserts that this very content - if explored properly - could be productive of a kind of knowledge - such as no immediate materials at the disposal of a historian can afford - of the socio-political reality.

This brings us to Mohamed Eweis' account of 'The Social Reality' as exemplified in the poetry of Hafiz and Shawqi. Poetry is, in this perspective, tantamount to a social document, capable of providing the reader with particular historical information. The study dwells on what seems to be various aspects of the social reality: general political frameworks as well as groups and factions to which the two poets addressed their reformist poetry.

Finally, we encounter a study by Youssef Baker of 'The Influence of Shawqi and Hafiz on Ibrahim Tukan'. Like Shawqi Daif's, Baker's study makes its point through a concrete model which happens to be the poet Ibrahim Tukan. The writer traces the roots of Tukan's debts to the revivalist school, first as a student in Nabulus and later as a visitor of Egypt in 1922 who got exposed to the impact of the Egyptian literary movement. Baker traces Tukan's debts to the poetry of Shawqi and Hafiz, giving specific examples to show how he was influenced by their thought, wording and rhythm. He concludes that the influence exercised on Tukan by these two most prominent of Arab poets in the modern era does not detract from Tukan's originality.

The issue does not stop here, however, but seeks to comprehend other dimensions for a more integrated understanding of Shawqi and Hafiz. Thus, we present a selection of documents meant to help the reader and student take a fresh look at the legacy of Shawqi and Hafiz alike.

'The Literary Scene' section opens with a critical experiment, conducted by Erian Shaheed, on 'Shawqi and Pharaonic Egypt'. The writer links Shawqi's verse and prose in order to show the importance of the historical consciousness, as far as Egyptian history is concerned, in Shawqi's work. He claims that this consciousness was not incompatible with Shawqi's awareness of Arab history and his Pan-Arabism. 'The Literary Scene' section, under the heading of 'Academic Theses and Dissertations', reviews a bibliographical study, by Saad Mohamed al-Hagrasy, of 'Shawqi and Hafiz in Dissertations presented to the University of Cairo'. This is part of an integrated bibliographical work, supervised by al-Hagrasy. Following reviews of two volumes of modern poetry, our issue concludes with a discussion of Mounah Khoum's *Poetry and the Making of Modern Egypt*, formerly reviewed by Maher Shafik Farid in our previous issue.

(Translated by Maher Shafik Farid)

writer's goal is to point out the similarities between *Layali Sutaib* and modern fiction on the one hand, and the classical *maqama* on the other. In both cases, the frame of reference is the fixed features or characteristics pinpointed by critics of the *maqama* and of modern fiction alike. Among the elements of the *maqama* retained by Hafiz in *Layali Sutaib* are: the narrator-litterateur, fantasy, digression and repetition, didacticism, both social and lingual. To these are added some modern fiction techniques. The addition, however, does not make of *Layali Sutaib* an integrated work of fiction. It has no unity, excitement, richness of characterization, variety of dialogue or integration of action.

A different tendency is represented by **Fadwa Malti-Douglas**'s 'Textual Unity in *Layali Sutaib*'. Here the unity of the extant text is taken for granted as *a priori*, and the writer's concern is - rather - with looking for the constitutional elements that go to the making of that particular unity. The search for the book's unity is conducted on two synthesizing levels: on the one hand, there is the axis of juxtaposition (syntagmatic) on the basis of which elements of narration are conjoined. On the other, there is an opposite axis (paradigmatic) implying similarity or contrast, thus joining the elements of narration and making distinction between them at the same time. The study dwells on the contextual functions of dialogue and allusion and the correspondences between the text in question and absent texts. It also draws attention to the functionality of language in the text as a unity and its correspondences with its seven divisions. Special attention is paid to the seventh - and last - of the *Nights with Sutaib* in an attempt to show how it corresponds to the other nights in an integrated textual unity, thus concluding that Hafiz's work is one of the 'creative compositions in the Arabic literary tradition'.

Following these two opposed studies - **Samaan's** and **Malti-Douglas'** - we move into another section of this issue: one in which both Hafiz and Shawqi are considered together, as part of a broader poetic movement, namely the revivalist school. **Gaber Asfour's** 'The Poet as a Sage' is 'a preliminary reading in revivalist poetry'. The reading takes for its point of departure Hafiz and Shawqi, tracing both poets back to their master al-Barudi and including contemporaries like al-Rusafi and al-Zahawi. Asfour seems to find the distinguishing marks of the 'Poet-Sage' as an archetype. Involving as it does cognitive and ethical dimensions, it connects the revivalist poet with classical poets on the one hand and distinguishes him from them on the other. On a third level, it points out some functions of poetry peculiar to himself. Not only does the study dwell on the concept of poetry-combined with wisdom - according to the revivalist poet: it also depicts the various roles of the revivalist Poet-Sage in the world at large. In relating him to the vates, the Philosopher, the Teacher and the Historian, Asfour points out a number of signifiers and what they signify, thus clarifying the vision immanent in revivalist poetry.

Shawqi Daif's 'Hafiz, Shawqi and Egypt's Leadership in the World of Letters' has a different flavour, and is written from a different perspective. The emphasis here falls on the poetic role played by Egypt's three major poets - al-Barudi, Hafiz and Shawqi - in promoting the modern poetic revival. Daif traces back the historical roots of this revival, examining its various facets and highlighting the main characteristics which made of Hafiz and Shawqi the two most important Arab poets in this modern revival. The writer dwells on the nationalist, patriotic and historical dimensions in the work of both poets, seen in relation to Islamic and Eastern dimensions with roots in Pan-Arabism and Islam. Not the least remarkable of Hafiz's and Shawqi's achievements was their reconciliation, in their poetry, of reformist tendencies with nationalist anti-imperialistic feelings. No wonder the Arab world found in their poetry the most eloquent expression of its dreams and aspirations. Egypt, in particular, found in them poetic leaders, having waited long, in vain, for a poet of their stature.

In harmony with Shawqi Daif's view is **Abdullah al-Tayeb's** 'Poetry According to Hafiz and Shawqi'. Again the link is stressed between Hafiz, Shawqi and al-Barudi on the one hand, and between the first two of these poets and the literary tradition, both remote and near, on the other. A value-judgement is implied in al-Tayeb's comparison between Hafiz and Shawqi on the one hand, and the superior al-Barudi on the other. Al-Busairi's *Burda* is also seen as superior to Shawqi's poem on the same theme. The writer establishes a connection between Shawqi's and Hafiz's poetry and the nationalist feeling to which they gave expression in works treating of political and social themes. Reference is also made to the characteristics of Hafiz's elegiac poetry and to Shawqi's inventions in the field of verse drama. The writer dwells at length on some significant poems by both poets. He gives a linguistic reading of three Shawqi poems noting similarities and echoes, where the poet's relation to the poetic tradition is concerned, and never hesitating to make value judgements. Shawqi and Hafiz are seen, ultimately, as two major poets, of a high stature, but intrinsically inferior to al-

Next, we come to a paper by **Abdel Aziz al-Mukalib** moving in a different direction - different, that is, from al-Tayeb's linguistic reading. His subject is the relation between Shawqi and Hafiz, on the one hand, and 'the rudiments of innovation in the contemporary poem' on the other. Al-Mukalib's point of departure contrasts with al-Tayeb's conclusion. He stresses the importance of innovation and throwing away the fetters of the past. In his scale of values, there is ample room for a dialectic of tradition and contemporaneity. This entails a negative view of Hafiz's and Shawqi's relation to the literary tradition, but he stresses, all the same, the merits of the two poets as pioneers of a poetic renaissance and forerunners of innovation. Al-Mukalib dwells at leisure on the 'rudi-